CARLO GOLDONI

IN SEINEM VERHÄLTNIS ZU MOLIÈRE.

EIN BEITRAG

ZUR

GESCHICHTE DER DRAMATISCHEN LITTERATUR ITALIENS

IM 18. JAHRHUNDERT.

DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

EINGEREICHT VON

HEINRICH ALBRECHT LÜDER

AUS DRESDEN.

OPPELN.

EUGEN FRANCK'S BUCHHANDLUNG

(GEORG MASKE)

1883.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545804_0022

Herrn Dr. Hermann Masius,

Professor in Leipzig

in

Verehrung und Dankbarkeit

gewidmet.

Einleitung.

Goldoni's Memoiren.

Von den hervorragenden Dichtern Italiens hat wohl keiner bei seinen Landsleuten und den gebildeten Ausländern eine verschiedenere Beurteilung erfahren als der Dramatiker Carlo Goldoni. Während die einen ihn als den berufenen Reformator der italienischen Bühne priesen und den besten Lustspieldichtern aller Zeiten an die Seite stellten, erklärten die anderen alle Produkte seiner fruchtbaren Feder für künstlerisch wertlos; und gerade bei den Wortführern der ästhetischen Kritik herrscht in dieser Beziehung die grösste Uneinigkeit. Ein Voltaire überschüttet den an Geist und Charakter so ungleichen Zeitgenossen mit Lobeserhebungen, an deren Aufrichtigkeit zu zweifeln wir schwerlich berechtigt sind;[1]) dagegen giesst ein Baretti die ätzende Lauge seiner Satire über ihn aus und mischt in unbarmherziger Kritik berechtigten Tadel mit entwürdigendem Spott.[2]) Das Urteil, welches später A. W. von Schlegel in seinen „Vorlesungen" über den italienischen Dramatiker fällte, gibt an Einseitigkeit dem Baretti's kaum etwas nach,[3]) und erst der besonnenen und vorurteilsfreien Darstellung anderer deutscher und italienischer Kritiker war es vorbehalten, bei der Würdigung dieses seltenen Talentes die übertriebene Wertschätzung ebensowohl wie die nur negierende Beurteilung auf das richtige Mass

---

[1]) s. den Brief Voltaire's an Goldoni, datiert von Ferney, den 24. September 1760.

[2]) s. die „Frusta letteraria" des Giuseppe Baretti, Milano 1838, Vol. 1, N. XII, XIV; Vol. II, N. XVII, XXII.

[3]) s. „A. W. von Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur", 3. Ausgabe besorgt von Ed. Böcking, 1. Teil, Leipzig, 1846, S. 364 ff.

zurückzuführen.[4]) Was man indessen von der dichterischen Bedeutung Goldoni's denken mag — er ist jedenfalls eine litterarische Grösse, die in vieler Hinsicht unser Interesse beanspruchen darf und eine vorurteilsfreie Würdigung verdient. Wer in dieser Absicht an seine Werke herantritt, darf sich nicht auf die Betrachtung seiner überaus zahlreichen Lustspiele und seiner anderen, minder bedeutenden poetischen Produkte[5]) beschränken. Goldoni selbst liefert uns eine wünschenswerte Ergänzung zu den Schöpfungen, denen er seine hervorragende Stellung in der Geschichte des italienischen Theaters verdankt, in dem Werke seines Greisenalters, den Memoiren. Er schrieb dieselben hochbetagt, aber noch immer in fast unbeschränktem Genusse seiner geistigen Kräfte, in Paris, als er, ein Achtzigjähriger, nach einem bewegten Leben voller Wechselfälle und Kämpfe sich endlich der verdienten Ruhe erfreuen konnte. Sie erschienen im Jahre 1787 in französischer Sprache als „Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre" in 3 Bänden zu Paris, wurden in italienischer Übersetzung im folgenden Jahre zu Venedig veröffentlicht[6]) und zu gleicher Zeit in etwas verkürzter Gestalt von G. Schatz ins Deutsche übertragen.[7])

Dieses letzte Produkt der unermüdlichen Feder unseres Autors scheint uns für die Kenntnis seiner Werke ebenso unentbehrlich wie für diejenige seiner Persönlichkeit und lässt uns die letztere in überaus liebenswürdigem Lichte erscheinen. Wir können uns dabei auf das Urteil des Historikers Gibbon berufen, der die Lektüre der Memoiren Goldoni's sogar für anziehender und wichtiger hielt als diejenige seiner Lustspiele. Gibbon's etwas einseitige Ansicht wird erklärlich, wenn wir bedenken, dass die Memoiren, zum Teil eine Zusammenfassung und Ergänzung von Bemerkungen aus den Vorreden zu früher

---

[4]) s. namentlich die „Nachträge zu Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Künste", Leipzig 1793, 2. Bd. 1. Stück, S. 45 bis 82; und: Domenico Gavi, „della Vita di Carlo Goldoni e delle sue Commedie lezioni quattro", Milano 1826.

[5]) Goldoni's gesammelte Texte zu komischen Opern erschienen zu Venedig 1770, als „Opere drammatiche giocose"; seine kleineren, meist in Stanzen verfassten Gedichte sind in der Sammlung: „Componimenti diversi etc.", Venezia 1764, 2 Bände, enthalten. Die vollständigste deutsche Übersetzung seiner Lustspiele veröffentlichte J. H. Saal, 1767—1777, Leipzig, 11 Bände.

[6]) „Memorie del Signor Carlo Goldoni scritte da lui Medesimo", Venezia 1788.

[7]) „Goldoni über sich selbst und die Geschichte seines Theaters", mit Anmerkungen, Leipzig 1788, in drei Bänden.

gedruckten Komödien, von nicht zu unterschätzender kulturhistorischer Bedeutung und ein treues Spiegelbild alles dessen sind, was der begabte, welt- und menschenkundige Italiener während seines langen Lebens in Italien und Frankreich dachte und erstrebte, litt und erlebte. Namentlich dürfte der letzte Teil, welcher den Aufenthalt Goldoni's in Frankreich, in unmittelbarer Nähe des königlichen Hofes und im Brennpunkte des sozialen und litterarischen Lebens behandelt, die eingehende Berücksichtigung auch des Kulturhistorikers verdienen. Für uns besteht der Wert der Memoiren nicht sowohl in den in ihnen reichlich verstreuten Bemerkungen über wichtige Ereignisse und interessante Persönlichkeiten der damaligen Zeit, noch weniger in den zuweilen herzlich unbedeutenden Mitteilungen über tägliche Erlebnisse und Stimmungen, über unbedeutende Gegner und im Übrigen unbekannte Freunde, als vielmehr in den an verschiedenen Stellen klar genug ausgesprochenen Ansichten des Verfassers über seine eigene litterarische Stellung und Aufgabe, über den grösseren oder geringeren Wert seiner dramatischen Produkte, über sein Verhältnis zu gleichstrebenden Zeitgenossen und der Nachahmung würdigen Dichtern der Vergangenheit. Goldoni's Memoiren dürfen als die Hauptquelle für seine Biographie gelten, wie sie denn auch zu diesem Zwecke von seinen Biographen ausgiebig benutzt worden sind. Charakteristisch und fesselnd ist das ganze, in elegantem Konversationston leicht dahinfliessende, in trefflichem Französisch geschriebene Werk des geistvoll und behaglich plaudernden Greises, ein eingehender und von der lautersten Wahrheitsliebe diktierter Bericht von dem Streben und Irren des Jünglings, den abenteuerlich wechselnden Schicksalen des Mannes, der sicheren Gereiftheit des erfahrenen Greises, der auf die mannigfachsten Erlebnisse und eine erstaunlich fruchtbare Thätigkeit beschaulich zurückzublicken vermag. Das farbenreiche Bild seines harmonisch ausklingenden Lebens findet den für Goldoni's Gesinnung bezeichnendsten Abschluss in den Bemerkungen, mit denen er den Leser entlässt: „Toute l'application que j'ai mise dans la construction de mes Pieces, a été celle de ne pas gâter la nature, et tout le soin que j'ai employé dans mes Mémoires, a été de ne dire que la vérité“ — ein Selbstbekenntnis, dem der Verfasser fein ironisch hinzufügt: „S'il y avoit cependant quelqu' Ecrivain qui voulût s'occuper de moi, rien que pour me donner du chagrin, il perdroit son tems. Je suis né pacifique; j'ai toujours conservé mon sang-froid, à mon âge je lis peu, et je ne lis que des livres amusans.“

Wir müssen darauf verzichten, im Anschluss an Goldoni's Memoiren in grossen Zügen eine Darstellung seines Lebens- und

Entwickelungsganges zu geben, und dürfen dies um so eher, als diese Aufgabe schon oft in mehr oder minder eingehender Weise gelöst worden ist.[8]) Für unseren Zweck — eine Untersuchung seiner Beziehungen zu seinem grossen Vorgänger Molière — sei nur zweierlei aus dem Inhalte der Goldoni'schen Aufzeichnungen hervorgehoben: einmal die Thatsache, dass unser Dichter der Mängel des italienischen Theaters seiner Zeit sich voll bewusst war, das Bedürfnis einer Reform auf diesem Gebiete klar erkannt hatte und in unzweideutiger Weise die Durchführung derselben als das eigentliche Ziel seines poetischen Schaffens hinstellte; und ferner der Umstand, dass Goldoni bei aller Schaffensfreude und bewussten Pflege seiner dichterischen Gaben dennoch in klarer Selbsterkenntnis zu den grossen Meistern der Vergangenheit als den wohl nachzuahmenden, aber schwerlich je zu erreichenden Mustern bescheiden hinaufschaute und insbesondere die Überlegenheit des Molière'schen Genius stets rückhaltlos anerkannt hat. Freilich bringt es der Charakter der Memoiren mit sich, dass Goldoni's dramaturgische Ansichten nicht als ein klares, geschlossenes System in zusammenhängender Darstellung uns vorliegen. Dieselben finden sich vielmehr in dem dreibändigen Werke als einzelne, zuweilen abgerissene Bemerkungen verstreut, der Eingebung des Augenblicks entsprechend, und würden sich wohl auch kaum zu einem in sich vollendeten, völlig durchdachten Gebäude zusammenfügen lassen. Denn wieviel auch Goldoni über das Wesen dramatischer Kunst nachgedacht haben mag, wie geistvoll und treffend seine Urteile über einzelne Fragen nicht selten sein mögen — sein auf das Reale und Praktische gerichteter Blick verschmähte alles nicht unmittelbar fördernde Theoretisieren, wie er denn bei dem Mangel einer eigentlich gelehrten, auf gründlichen litterarischen Studien basierten Bildung schwerlich dazu befähigt war.

Wenn wir den Angaben des Dichters Glauben schenken dürfen, so ward ihm die Überzeugung von der Notwendigkeit einer Reform des italienischen Theaters in verhältnissmässig sehr früher Zeit. Goldoni kann wenig älter als 15 Jahre gewesen sein, als er, zu Pavia in die päpstliche Bildungsanstalt für Rechtsbeflissene aufgenommen, in der Bibliothek eines Professors statt mit juristischen Studien sich mit der Lektüre klassischer Autoren beschäftigte und durch diese die erste Anregung zu seinen späteren Schöpfungen empfing. Er schildert in seinen

[8]) s. die Biographie Goldoni's von Heinrich Döring in Ersch und Gruber's Encyklopädie, sowie die dort angeführten Monographien.

Memoiren[9]) höchst anschaulich den Eindruck, welchen die Welt der griechischen und römischen Dichter[10]) auf ihn machte, wie er bei eigener Produktion der letzteren Vorzüge nachahmen und ihre Fehler vermeiden möchte, und kommt zu dem gewiss berechtigten Schluss: „Nous devons respecter les grands maîtres qui nous ont frayé le chemin des sciences et des arts; mais chaque siècle a son génie dominant, et chaque climat a son goût national". Wenn er sich dann bitter über den Mangel italienischer Stücke beklagt, welche mit dem englischen, dem spanischen und dem französischen Theater den Vergleich aushalten könnten, wenn er hinzusetzt: „je desirois avec passion voir ma patrie se relever au niveau des autres, et je me promettois d'y contribuer," und damit über den bisherigen dramatischen Schöpfungen seines Vaterlandes den Stab bricht, so findet dieses nur zum Teil berechtigte Urteil in Goldoni's ungenügender Kenntnis des bisher Geleisteten seinen Grund. Wir erfahren an einer anderen Stelle,[11]) dass er erst später Macchiavell's berühmte „Mandragola" kennen und sogleich bewundern lernte, und dürfen ohne Zweifel voraussetzen, dass ihm damals auch die Komödie des Ariosto und ähnliche, an das Charakterlustspiel wenigstens anstreifende Produkte des Cinquecento unbekannt waren. Interessant aber ist es zu beobachten, wie bereits damals unserem Dichter die epochemachende Bedeutung des Macchiavell'schen Stückes klar geworden, wenn wir anders voraussetzen dürfen, dass der rückblickende Greis wirklich die Gedanken und Empfindungen des Jünglings mit treuem Gedächtnis reproduziert.[12]) Goldoni sagt darüber: „Ce n'étoit pas le style libre ni l'intrigue scandaleuse de la piece qui me la faisoient trouver bonne; au contraire, sa lubricité me révoltoit, et je voyois par moi-même que l'abus de confession étoit un crime affreux devant Dieu et devant les hommes; mais c'étoit la premiere piece de caractere qui m'étoit tombée sous les yeux, et j'en étois enchanté. J'aurois desiré que les Auteurs Italiens eussent continué, d'après cette Comédie, à en donner d'honnêtes et de décentes, et que les caracteres puisés dans la Nature eussent remplacé les intrigues romanesques." Das ganze Programm der späteren dramatischen Thätigkeit des Dichters liegt bedeutungsvoll angedeutet in den weiteren Worten: „Mais il étoit réservé à Molière l'honneur d'ennoblir et de rendre utile la scène comique, en exposant les vices et les ridicules à

[9]) s. Mémoires tome I, p. 58 f.
[10]) Die er freilich zumeist nicht im Original gelesen haben mag.
[11]) Mém. I, S. 66.
[12]) Mém. I, S. 67 ff.

la dérision et à la correction. Je ne connoissois pas le François; je me proposois de l'apprendre et en attendant je pris l'habitude de regarder les hommes de près, et de ne pas échapper les originaux."

In der That zieht sich die uneingeschränkte Bewunderung für das dramatische Genie Molière's als rother Faden durch Goldoni's Memoiren, und in Molière weit mehr noch als in den Komikern des klassischen Altertums sieht unser Dichter das leuchtende Vorbild echter dramatischer Kunst. Es soll der folgenden Untersuchung vorbehalten sein zu entscheiden, ob und inwiefern der Italiener sich in einzelnen seiner Schöpfungen an den Franzosen angelehnt hat; für jetzt ist allerdings zuzugeben, dass man Goldoni den „Molière Italiens" zu nennen berechtigt ist, insofern die moderne Kritik ihm fast einstimmig in der Geschichte des italienischen Lustspieles eine ähnliche, dominierende Stellung zugewiesen hat, wie sie Molière für Frankreich besitzt. Als der junge venetianische Advokat mit seiner Bearbeitung der Don Juan-Sage[13]) (1734) hervortrat, glaubte er zwar auf die treffliche Dichtung des Spaniers Tirso de Molina als auf eine „mauvaise Piece espagnole" verächtlich herabschauen zu können,[14]) ward aber doch zu seiner eigenen Version neben der Rücksicht auf den immerhin sehr dankbaren Stoff durch den Umstand bewogen, dass auch Molière in seinem „Festin de Pierre" denselben Gegenstand behandelt hatte. Die Memoiren belehren uns,[15]) dass Goldoni den ihm schon längst in unklarer Gestalt vorschwebenden Plan zu einer Reform des italienischen Theaters mit aller Bestimmtheit ins Auge fasste, als ihm die Möglichkeit geboten war, seine Werke von tüchtigen Schauspielern, an deren Spitze der „fameux Arlequin Sacchi" stand, dargestellt zu sehen. Er schliesst an den Bericht hiervon die Worte an: „Oui, il faut traiter des sujets de caractere; c'est-là la source de la bonne Comédie; c'est par-là que le grand Moliere a commencé sa carriere, et est parvenu à ce degré de perfection, que les anciens n'ont fait que nous indiquer, et que les modernes n'ont pas encore égalé". Noch unumwundener äussert er seine Ehrfurcht vor dem Genius seines Meisters bei dem Berichte über die Veranlassung zur Dichtung seines „Moliere", den er im Jahre 1751 während eines vorübergehenden Aufenthaltes in Turin verfasst hat. Goldoni sagt an dieser Stelle:[16]) „Les Comédiens

[13]) über dieselbe s. weiter unten.
[14]) Mém. I, S. 309 f.
[15]) Mém. I, S. 324.
[16]) Mém. II, S. 95 ff.

donnoient mes Pieces à Turin; elles étoient suivies; elles étoietn même applaudies; mais il y avoit des êtres singuliers qui disoient à chacune de mes nouveautés: 'c'est bon, mais ce n'est pas du Moliere;' on me faisoit plus d'honneur que je ne méritois: je n'avois jamais eu la prétention d'être mis en comparaison avec l'Auteur François . . ." „Je connoissois Moliere, et je savois respecter ce Maître de l'Art aussi bien que les Piémontois, et l'envie me prit de leur en donner une preuve qui les en auroit convaincus." Bei der Erwähnung seines „Padre di Famiglia" äussert er mit deutlichem Hinweis auf die „École des Femmes" und die „École des Maris" seines Meisters:[17]) „J'avois travaillé cependant ce sujet intéressant avec tout le soin que mes observations et mon zele m'avoient inspiré: j'étois tenté même d'intituler ma Piece: „l'École des Peres;" mais il n'appartient qu'aux grands maîtres de donner des écoles". Von seinem „Avaro" sagt Goldoni, der Titel bezeichne einen jener Charaktere, „qui semblent avoir été épuisés par les grands maîtres de l'art,"[18]) und fügt mit liebenswürdiger Bescheidenheit hinzu: „c'est une nouvelle espece d'Avare qui n'en vaut pas les autres". Und wie Goldoni bei Beginn seiner bedeutungsvollen Reise nach Frankreich, das ihn für immer fesseln sollte, von dem heimischen Boden nicht besser scheiden zu können glaubte, als indem er den Schatten Molière's beim Betreten der französischen Erde zu seinem Beistande anrief,[19]) so hielt er auch in seiner zweiten Heimat überzeugungstreu an dem Gegenstande seiner Verehrung fest und konnte in dieser Wertschätzung im Laufe der Zeit naturgemäss nur bestärkt werden. Charakteristisch ist hierfür der Bericht, den er von seinem ersten Besuche des auch damals sehr hochstehenden Théâtre Français macht. Da lesen wir die Worte:[20]) „La premiere fois que j'allai à la Comédie Françoise, on y donnoit le Misantrope . . .[21]) Heureusement je connoissois le Misantrope; c'étoit la Piece que j'estimois le plus parmi les Ouvrages de Moliere, Piece d'une perfection sans égal qui, indépendamment de la régularité de sa marche, et de ses beautés de détail, avoit le mérite de l'invention et de la nouveauté des caracteres . . ." „Moliere fut le premier qui osât jouer les mœurs et les ridicules de son siecle et de son pays. Je vis avec un plaisir infini représenter à Paris cette Comédie que j'avois tant

[17]) Mém. II, S. 101.
[18]) Mém. II, S. 355.
[19]) Mém. II, S. 364.
[20]) Mém. III, S. 28 ff.
[21]) So schreibt Goldoni statt Misanthrope, indem er die italienische Form Misantropo im Auge hat.

lue et tant admirée chez moi . . .“ „Ah! me disois-je alors à moi-même, si je pouvois voir une de mes Pieces jouée par de pareils sujets; la meilleure de mes Pieces ne vaut pas la derniere de Moliere, mais le zele et l'activité des François la feroient valoir bien plus qu'elle n'a valu chez moi . . .“

Wenn nun auf den folgenden Blättern der Versuch gemacht werden soll, das Verhältnis Goldoni's zu Molière durch Untersuchung einzelner seiner Lustspiele näher zu beleuchten, so müssen wir uns selbstverständlich auf eine geringe Zahl seiner Stücke beschränken,[22]) da eine eingehendere Betrachtung auch nur aller bessereren die Grenzen unserer litterarhistorischen Monographie weit überschreiten würde. Zugleich dürfte dieselbe kaum das Gesamtresultat wesentlich beeinflussen, indem in der That ein grosser Teil namentlich der früheren Lustspiele Goldoni's anerkanntermassen von fremdem Einflusse frei und aus dem fruchtbaren Boden des italienischen, namentlich des venetianischen Volkslebens selbständig hervorgewachsen ist.

Das „Teatro Comico“.

Überblicken wir die Gesamtheit der Lustspiele unseres Dichters, so nimmt sein „Teatro Comico“ unter ihnen in gewisser Hinsicht eine Sonderstellung ein. Goldoni selbst nennt es in seinen Memoiren[23]) „eine in Handlung verwandelte, in drei Abschnitte geteilte Poetik“ und drückt die Bedeutung desselben noch deutlicher in der von uns benutzten Ausgabe (Torino 1756) aus. Er teilt uns hier mit, dass das „Teatro Comico“ dazu bestimmt gewesen sei, bei einem Neudrucke seines Theaters an die Spitze sämtlicher Stücke gesetzt zu werden, und fügt hinzu: „In questa qualunque siasi composizione, ho inteso di palesemente notare una gran parte di quei difetti, che ho procurato sfuggire, e tutti que' fondamenti, su' quali il metodo mio ho stabilito, nel comporre le mie Commedie; ni altra evvi diversità fra un Proemio, e questo Componimento, se non che nel primo si annojerebbono forse i Leggitori più facilmente, e nel secondo vado in parte schivando il tedio col movimento di qualche azione“. Insofern also das „Teatro Comico“ von Anfang an nicht als ein objektives Kunstwerk, das seinen Zweck in sich selbst trage, gelten soll, sondern eine (wie wir sehen werden nur halb gelungene) dra-

[22]) Der dem 3. Bande der Memoiren beigefügte „Catalogue des Pieces de Théâtre de M. Goldoni, dont il est parlé dans ces Mémoires“ zählt neben einer „Comédie sans titre, composée à l'âge de huit (!) ans“ nicht weniger als 154 Stücke auf, die freilich bei weitem nicht alle dem Druck übergeben worden sind.

[23]) Mém. II, S. 46.

matische Einkleidung theoretischer Anschauungen seines Verfassers ist, ruft es in uns die Erinnerung an zwei Schöpfungen Molière's wach, von denen ähnliches gilt — die „Critique de l'École des Femmes" und das „Impromptu de Versailles", die allerdings im übrigen nur wenig Berührungspunkte mit dem Goldoni'schen Stücke bieten, wie sie denn schon durch den in ihnen durchaus vorwaltenden scharf polemischen Ton sich wesentlich von dem „Teatro Comico" unterscheiden. Bekanntlich wurde Molière durch die heftigen Angriffe, die er nach der ersten Aufführung seiner „École des Femmes" erfuhr, zur Abfassung der „Critique de l'École des Femmes" veranlasst; und als seine Gegner, hierdurch nicht zum Schweigen gebracht, eine Reihe der verletzendsten Schmähungen folgen liessen, demütigte er ihr ganzes Treiben in dem „Impromptu de Versailles", das die Fehler der konkurrierenden Schauspieler des Palais-Royal ebenso treffend geisselte wie die Nichtigkeit des Dichterlings Boursault.[24]) Diese beiden Stücke Molière's und die Art, wie der französische Dichter in ihnen theoretische Ansichten niedergelegt hat, könnten Goldoni in der Erinnerung vorgeschwebt haben, als er ein eigenes dramatisches Werk statt einer ausführlichen Auseinandersetzung in Prosa schrieb, um seine Zeitgenossen auf Wesen und Tendenz seiner Schöpfungen vorzubereiten. Freilich ist, wie erwähnt, die Ähnlichkeit des „T. C." mit dem „I. de V." und einzelnen Stellen der „Critique" eine rein äusserliche und geringfügige, so dass wir nicht wagen dürfen, hier eine wirkliche Anlehnung Goldoni's an Molière als sicher hinzustellen. Zwar erscheinen im „T. C." wie in dem „I. de V." die Schauspieler als solche und verhandeln über ihre Interessen; zwar erinnern einige Ausführungen des „Orazio, Capo della Compagnia de' Comici" über das Wesen des Charakterlustspiels oder über die Zulässigkeit der „cattivi caratteri" an ähnliche Worte des Brécourt und des Molière in dem „I. de V."; aber im Übrigen ist der Inhalt und Charakter des „T. C." von dem der französischen Stücke wesentlich verschieden. Wir verzichten deshalb um so eher darauf, das italienische Lustspiel mit den beiden französischen Werkchen näher in Parallele zu setzen, als eine gründlichere Vergleichung die Minderwertigkeit des „Teatro Comico" schlagend offenbaren würde. Denn während Molière namentlich in der „Critique etc." ein kleines, aber abgerundetes Lustspiel geschaffen hat, das die Wahrheit des „ex ungue leonem" bestätigt und durch die treff-

[24]) Genaueres hierüber s. bei R. Mahrenholtz, „Molière's Leben und Werke vom Standpunkte der heutigen Forschung," Heilbronn 1881, S. 136 bis 151.

liche Charakteristik der auftretenden Personen in hohem Grade fesselt, dürfte das „T. C.“ schwerlich zu den besseren Komödien Goldoni's zu rechnen sein, obwohl unser Autor in seinen Memoiren mit Genugthuung von dem Erfolge berichtet, den es bei der Darstellung gefunden.[25]) Der wesentliche Fehler dieses Stückes liegt unseres Erachtens in dem Umstande, dass dasselbe, obwohl als „poétique mise en action“ bezeichnet, bei dem Mangel einer scharf durchgeführten Handlung auf den Namen eines Lustspieles keinen Anspruch erheben darf. Das „Teatro Comico“ ist vielmehr der zusammenfassende Name für eine Reihe von Szenen, die sich bei Gelegenheit einer Theaterprobe auf der Bühne selbst ereignen, denen aber ein eigentlicher innerer Zusammenhang, ein wirklicher Konflikt und eine Konfliktlösung durchaus abgeht. Die häufig unterbrochene, an sich recht reizlose Probe zu einer Komödie nach altem Stile geht neben den endlich mit Erfolg gekrönten Bemühungen eines Afterpoeten Lelio und einer „virtuosa di Musica“ Eleonora, durch ein Engagement bei Orazio's Schauspielergesellschaft dem drohenden Elend zu entrinnen, nebenher, ohne dass wir für die fehlende dramatische Zuspitzung durch eine fesselnde Charakteristik der auftretenden Personen einigermassen entschädigt würden. Dies vermögen auch nicht die an sich sehr interessanten Auseinandersetzungen des genannten Capo della Compagnia, den wir uns wohl als den Wortführer der Ideen Goldoni's zu denken haben. Seine Urteile über den Unterschied der „Commedia di Carattere“ von der „a Soggetto“ (2. Akt, 1. Szene), über die Zulässigkeit der cattivi caratteri auf die italienische Bühne (2. Akt, 3. Szene), über den Reiz guter improvisierender Schauspieler sind allerdings aller Beachtung wert; und namentlich die dritte Szene des dritten Aktes, in welcher Orazio der Anfängerin Eleonora Anweisungen gibt über die wahre Schauspielkunst, verrät ein klares Verständnis Goldoni's für das Wesen ächter darstellender Kunst und erinnert in einzelnen Wendungen ganz auffallend an eine bekannte Szene aus Shakespeare's Hamlet (3. Akt, 2. Szene),[26]) den Gol-

[25]) Mém. II, S. 49.

[26]) Atto terzo, Scena terza, Orazio: „Badate bene di battere le ultime sillabe, che s'intendano. Recitate più tosto adagio, ma non troppo, e nelle parti di forza, caricate la voce, e accelerate più del solito le parole. Guardatevi sopra tutto dalla cantilena, e dalla declamazione, ma recitate naturalmente, come se parlaste; mentre essendo la Commedia una imitazione della natura, si deve fare tutto quello, che è verisimile. Circa al gesto, anche questo deve essere naturale. Movete le mani secondo il senso della parola . . .“ Vgl. dazu Hamlet, Akt III, Szene II: Hamlet: „Speak the speech, I pray you, as I pro-

doni schwerlich genauer gekannt haben wird, wenn uns in dieser Hinsicht der Inhalt der Memoiren einen Schluss erlaubt. Trotz dieser Vorzüge im einzelnen sind die Angriffe, die gerade dieses Produkt Goldoni's getroffen haben, meist recht erfolgreich gewesen, wenn auch nicht allen seinen Gegnern die ätzende Schärfe eines Giuseppe Baretti zur Verfügung stand, der nicht am wenigsten das „Teatro Comico" mit zersetzendem Spotte geisselte,[27]) dabei freilich oft, statt durch objektive Klarheit und Sicherheit des Urteils zu überzeugen, in toller Laune sich mehr am Äusserlichen hielt und das der Anerkennung Würdige geflissentlich überging.

„Il Moliere."

Dasjenige Lustspiel Goldoni's, durch welches er sich absichtlich in ganz unmittelbare Beziehung zu Molière setzte, ist sein im Jahre 1751 zu Turin erstmalig aufgeführter „Moliere". Wir haben desselben bereits oben gedacht als einer Huldigung des italienischen Dichters vor dem französichen, welche beweisen sollte, dass Goldoni ebenso wie die gedankenlosen Kritiker des Turiner Theaters den „Maître de l'Art" zu schätzen wisse. Er nennt das Stück weiter[28]) eine „Comédie en cinq actes et en vers, sans masques et sans changemens de scenes, dont le titre et le sujet principal étoient Moliere lui-même". Dasselbe führt uns in jene interessante Periode aus der an aufregenden Erlebnissen so reichen Thätigkeit Molière's, in welcher er nach Vollendung seines „Tartuffe" im Kampfe um das Recht zur theatralischen Darstellung desselben seiner Nation zugleich ein Vorkämpfer der Glaubensfreiheit gegen Heuchelei und Pfaffentum war — gewiss ein dankbarer dramatischer Stoff, in dessen Verwertung Goldoni an dem Dichter des deutschen „Urbild des

---

nounced it to you, trippingly on the tongue: but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus; but use all gently: for in the very torrent, tempest, and, as I may say, the whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness . . . Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor: suit the action to the word, the word to the action; with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature: for any thing so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure . . ."

[27]) „La Frusta letteraria," Milano 1838, Vol. I, N. XII.

[28]) s. Mém. II, S. 96.

Tartuffe“ einen an Geist und Talent nicht unebenbürtigen Nachfolger gefunden hat.[29]) Zwei Intriguen sind es, deren geschickte Knüpfung und Lösung den Inhalt des Stückes ausmacht: einmal der endliche Sieg Molière's über seine Widersacher durch die gelungene, mit dem grössten Beifall aufgenommene Darstellung seines Meisterwerkes, welche durch die naturgetreue Kopie des „Signor Pirlone, Ipocrita“[30]) als eines klassischen Vertreters des gegeisselten Heuchlergeschlechtes nur um so überzeugender wird; und ferner die Bemühungen der beiden zu Molière's Gesellschaft gehörenden Schauspielerinnen Béjart und ihrer Tochter Guerrina um die Hand des Dichters, ein Kampf, der mit dem Siege der Jugend und Schönheit über die Intriguen des Alters endet.

Durch den ersten Akt werden wir in wirkungsvollster Weise in die Lage der Dinge eingeführt. Molière, „Autore di Commedie, e Comico Francese,“ klagt in bitterem Unmute seinem Freunde Leandro die Erfolglosigkeit seines Strebens. Nach endlosem Mühen sei es ihm geglückt, das Recht zur Aufführung des „Impostore“ zu erlangen; eine schaulustige Menge habe bereits das Haus bis auf den letzten Platz gefüllt gehabt, als durch königliche Botschaft die Darstellung des Stückes untersagt worden sei. Während noch Leandro vergebens den aufgeregten Dichter zu beruhigen versucht, wird dieser durch die Zwistigkeiten zwischen der Béjart, „Comica, che abita in casa di Moliere“, und ihrer Tochter Guerrinna, „Comica nella medesima Casa, e amante riamata di Moliere,“ in Mitleidenschaft gezogen. Er steht zu beiden Schauspielerinnen in näherem Verhältnis und leidet selbst unter ihrer Rivalität am meisten, ohne dass er sich entschliessen könnte, durch rasche Heirat der Jüngeren, der sein Herz gehört, den häuslichen Frieden herzustellen. Nachdem es ihm für dieses Mal noch gelungen den Sturm zu beschwören, bringt ihm Valerio, ein Schauspieler seiner Truppe, den er mit

[29]) Freilich verletzt Karl Gutzkow in diesem Stück in vielen wesentlichen Punkten die historische Wahrheit, und zumeist ohne Grund. Wir erwähnen nur, dass er statt des Abbé de Roquette, späteren Bischofs von Autun, den trefflichen, von Boileau-Despréaux (s. die Vorrede zu dessen „Lutrin“) aufrichtig verehrten Parlaments-Präsidenten Lamoignon als das mutmassliche Urbild für Molière's Tartuffe hinstellt, und dass er augenscheinlich den später zu nennenden Dichter Chapelle mit dem Akademiker Chapelain, Molière's unbedeutendem Widersacher, verwechselt hat. Vgl. dazu die überzeugenden Ausführungen Paul Lindau's in dessen „Litterarischen Rücksichtslosigkeiten“, 3. Auflage, Leipzig 1871, S. 179—235.

[30]) Dies der Name des Intriguanten in der von uns benutzten Ausgabe, Napoli 1758, und in anderen; in der im Übrigen ganz gleichen Ausgabe Venezia 1753 heisst er Don Curlone.

einer Bittschrift direkt an den König abgesandt, die erfreuliche Meldung, dass der gnädige Monarch das Gesuch huldvoll angenommen und die Freigebung des Stückes verordnet habe. Dieser Aufführung unter allen Umständen vorzubeugen ist nun die Absicht, die den Signor Pirlone in Molière's Haus führt (2. Akt, 1. Szene). Durch seine gleissnerischen Versprechungen gelingt es ihm, die Foresta, „Servente di Moliere," diesem abspenstig zu machen; und als er bei Guerrina mit Verläumdung des Dichters und der Zusicherung, ihr einen jungen und reichen Gatten zu verschaffen, nichts ausrichtet, verrät er der Béjart das Liebesgeheimnis der Tochter, das sie ihm arglos unschuldig ausgeplaudert, und spiegelt der eifersüchtigen Mutter vor, Molière beabsichtige, während der Vorstellung des neuen Stückes sich mit der Tochter zu verbinden. Die Béjart weigert sich nun, die ihr zugedachte Rolle in demselben zu spielen, wie sie auch ihrer Tochter dasselbe befiehlt; damit hat der „Impostore" zunächst seinen Zweck erreicht. Aber sein Triumph ist nur von kurzer Dauer. Den Vorstellungen des Valerio gelingt es bald, den Groll der Béjart zu besänftigen; er verkündet dem Molière ihre Bereitwilligkeit aufzutreten (3. Akt, 1. Szene) und klärt ihn zugleich über die Intriguen des Signor Pirlone auf, von denen er durch die reuige Foresta Kenntnis erhalten. Sogleich fasst Molière den Plan zu einem entscheidenden Schlage. Foresta soll das Vertrauen, dass der „Impostore" ihr schenkt, dazu benutzen, um sich in den Besitz seines Hutes und Mantels zu setzen; mit diesen bekleidet hofft Molière in der Rolle des Tartuffe dem neuen Stücke zum Sieg zu verhelfen. Durch die Geschicklichkeit der Dienerin gelingt der Streich. Pirlone, verliebt und lüstern, aber ebenso plump und unvorsichtig, lässt sich von Foresta die genannten Kleidungsstücke entwenden; und während er aus Furcht, von Molière überrascht zu werden, froh sein muss, mit Hülfe der listigen Dienerin in einem anstossenden Gemach sich verbergen zu können, vollendet Molière mit Benutzung der entwendeten Sachen seine Maske[31]) und begiebt sich mit den Genossen zur Aufführung. Mittlerweile büsst Pirlone vier Stunden lang in finsterer Haft seine Unvorsichtigkeit, und als er das aus dem Theater strömende Publikum von der Strasse her in lautem

[31]) Die s. gen. „Ménagiana", angeblich ein zu Molière's Zeit von dem Philologen und Dichter Ménage verfasstes Memoirenwerk, berichten (s. Mahrenholtz a. a. O., S. 275), dass Molière bei der Aufführung seiner Femmes savantes den mit der Darstellung des Trissotin-Cotin betrauten Schauspieler in einem zu diesem Zwecke gekauften alten Gewande des Cotin habe auftreten lassen; dieser Umstand kann für Goldoni die Ursache zur Einführung seines Verkleidungsmotivs gewesen sein.

Jubel seinen, Pirlonens, Namen rufen hört, erreicht seine Verwirrung den höchsten Grad. Die zurückgekehrte Foresta händigt ihm seine Kleidungsstücke wieder aus und wird von ihm als Erlöserin begrüsst; doch er kommt nur aus dem Regen in die Traufe, als er, über die Strassen nach Hause eilend, von den Vorübergehenden als der Tartuffe des soeben beendeten Schauspiels erkannt und mit Hohngelächter verfolgt wird. Unter diesen Umständen sucht und findet er bis zum Einbruch der Nacht von neuem bei Foresta Schutz. Vor seiner Thür spielt sich nun (5. Akt, 1. Sz.) zwischen dem Sieger des Tages und seiner jugendlichen Künstlerin eine leidenschaftliche Szene ab. Guerrina, zum äussersten gebracht durch die Tyrannei ihrer eifersüchtigen Mutter, bittet Molière fussfällig um Erlösung durch die längst versprochene Heirat; und dieser, der das schöne Mädchen selbst innig liebt, sich aber doch aus Rücksicht auf ihre Mutter bisher nicht hat mit ihr verbinden wollen, macht sie mit raschem Entschluss durch Überreichung eines Ringes zu seiner Gattin. Um etwaigen Ausschreitungen trunkener Hausgenossen vorzubeugen, will er sie für die Nacht in dem anstossenden Gemach unterbringen und findet in demselben den ganz zerknirschten, demütig um Gnade flehenden Pirlone, der feierlich Besserung gelobt und Verzeihung erlangt. Endlich findet noch die Versöhnung zwischen Mutter und Tochter statt; die Béjart verzichtet zu Gunsten der Guerrina auf Molière's Hand, und damit sind alle Wünsche des letzteren erfüllt.

Werfen wir nach dieser kurzen Inhaltsangabe zunächst einen Blick auf die historischen Thatsachen, welche Goldoni seinem Lustspiele zu Grunde gelegt hat. Wir thun dies unter Benutzung zweier Biographien Molière's aus jüngster Zeit,[32]) die eine kritische Zusammenfassung und Würdigung alles dessen bieten, was die rührige Molière-Forschung bisher als historisch festgestellt hat.

An dem schon genannten Orte[33]) berichtet Goldoni folgendes über den in seiner Molière-Komödie bearbeiteten Stoff: „Deux anecdotes de sa (Molière's) vie privée m'en fournirent l'argument. L'une est son mariage projeté avec Isabelle, qui étoit la fille de la Béjard; et l'autre la défense de son Tartuffe. Ces deux faits historiques se prêtent l'un à l'autre si bien que l'unité de l'action est parfaitement observée". Es ist hiernach

---

[32]) s. das oben angeführte Werk von R. Mahrenholtz als 2. Band der „Französischen Studien" von Körting und Koschwitz; und: Molière, Sein Leben und seine Werke von Ferdinand Lotheissen, Frankfurt 1880.

[33]) Mém. II, S. 96.

klar, dass Goldoni's Wissen von dem Leben Molière's nur ein lückenhaftes und wenig zuverlässiges gewesen sein kann. Manche Überlieferung dürfte er als historisch begründet angesehen haben, die zu widerlegen der kritischen Forschung einer späteren Zeit vorbehalten war. Dies erklärt sich ebensosehr aus seiner schon erwähnten mangelhaften litterarischen Bildung wie aus dem Umstande, dass im 18. Jahrhundert eine glaubwürdige Molière-Biographie überhaupt noch nicht existierte. Was man damals in Frankreich und anderswo von den Lebensumständen und dem Charakter des Dichters zu wissen meinte, ging zum grossen Teile auf Quellen von höchst zweifelhaftem Werte zurück, wenn es nicht geradezu aus biographischen Schriften geschöpft war, deren verläumderische oder doch entstellende Tendenz heute nachgewiesen ist.[34]) Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, dass, was Goldoni vom Leben Molière's wusste, in der Hauptsache sich auf die im Jahre 1705 gedruckte Biographie des Sieur de Grimarest[35]) stützte, deren Unzuverlässigkeit Mahrenholtz genügend charakterisiert hat.[36]) Es darf uns deshalb nicht Wunder nehmen, dass die Angaben Goldoni's in seinen Memoiren und im Stücke selbst in vieler Beziehung der Wahrheit nicht entsprechen; dabei sei es dahingestellt, in wieweit er im Interesse dichterischer Komposition von dem ihm Überlieferten mit vollem Bewusstsein abgewichen ist. Solche Änderungen haben allerdings die Verhältnisse der auftretenden Personen nur wenig betroffen. Die „Isabelle, qui étoit la fille de la Béjard (statt Béjart)" der Memoiren, die Guerrina des Lustspiels, ist jene Armande Béjart, welche ein verläumderisches Gerücht als Tochter Molière's und der älteren Schauspielerin Madeleine Béjart bezeichnete, und mit welcher sich Molière am 20. Februar 1662 zu einer Ehe verband, deren unglücklicher Verlauf als eine der

---

[34]) s. Mahrenholtz a. a. O., S. 9 ff.

[35]) „La vie de M. de Molière par J. L. Le Gallois sieur de Grimarest." Paris, J. Lefebvre, 1705.

[36]) So viel uns bekannt, hat sich Goldoni nirgends genauer über die bei der Dichtung des „Moliere" von ihm benutzten Quellen ausgesprochen. Dass er des Grimarest Biographie kannte, geht aus einer Stelle des Vorwortes zu seinem im Jahre 1753 gedichteten „Filosofo Inglese" hervor, wo er von der „Vita di Molier scritta da Mons. Grimarest" spricht und die näheren Umstände mitteilt, unter welchen „il celebre Mons. Baron" sich der Truppe Molière's angeschlossen habe. In der Widmung des „Moliere" an den „Illustrissimo e Sapientissimo Signor Marchese Scipione Maffei" sagt Goldoni nur: „Mi cadde in mente voler di Moliere medesimo, autor celeberrimo di Commedie, formare una Commedia. Lessi la di lui Vita; scelsi ciò, che mi parve in quella più comico, e più interessante, e diedi mano allo scrivere."

Ursachen seines frühen Todes gilt.[37]) Dass diese begabte, aber in hohem Grade leichtfertige Schauspielerin von Goldoni als Tochter der Madeleine eingeführt wird, entspricht dem schon zu Molière's Zeit gehegten Glauben, nach welchem die Madeleine, und nicht, wie von gewisser Seite behauptet worden, ihre Mutter Marie, geb. Hervé, als Mutter der Armande betrachtet wurde. Die Richtigkeit dieser Angabe ist erst neuerdings von einem französischen Forscher nachgewiesen worden.[38])

Die bedeutendste Abweichung von dem historisch Thatsächlichen erlaubte sich Goldoni insofern, als er Molière's Ehe mit der Guerrina-Armande an demselben Tage zum Abschluss kommen liess, an welchem die von König Ludwig gestattete Aufführung des Tartuffe stattfand. Nun wissen wir aber (s. oben), dass sich Molière mit Armande Béjart am 20. Februar 1662[39]) vermählte, zu einer Zeit also, wo er den am 12. Mai 1664[40]) erstmalig aufgeführten Tartüffe noch nicht gedichtet hatte, sondern mit der am 26. Dezember[41]) desselben Jahres zum ersten Male dargestellten „École des Femmes" beschäftigt sein mochte. Es liegt uns fern, den italienischen Dichter wegen dieses Anachronismus der Kritiklosigkeit zu beschuldigen — bedient er sich doch nur seines unzweifelhaften Rechtes als frei gestaltender Dramatiker. Wie aber Goldoni in dieser Hinsicht die historische Wahrheit verletzt, so thut er es auch in dem Berichte, welchen er von Molière's Bemühungen um die königliche Erlaubnis zur Aufführung des Tartuffe gibt. Bekanntlich fand die erste Darstellung des zunächst nur dreiaktigen Lustspiels im Mai 1664[42]) statt, worauf König Ludwig durch die Geistlichkeit sich bewegen liess, in einem fünf Tage später ergangenen Dekret die fernere Aufführung zu untersagen. Nachdem dann Molière dem Herrscher das „Premier Placet sur la comédie du Tartuffe" überreicht (August 1664) und in rascher Folge den „Don Juan", den „Médecin malgré lui" und drei kleinere Dichtungen verfasst hatte, fand sich Ludwig bewogen, vor seiner am 16. Mai 1667 erfolgten Abreise zum flandrischen Feldzuge den Dichter zur Aufführung des unwesentlich veränderten Stückes zu ermächtigen, welche denn auch am 5. August desselben Jahres stattfand. Die geplante Wiederholung derselben ward indes von dem bekannten

---

[37]) s. Mahrenholtz a. a. O., S. 127 ff.

[38]) Jules Loiseleur: „Les points obscurs de la vie de Molière", Paris 1877.

[39]) Mahrenholtz a. a. O., S. 129.

[40]) Mahrenholtz a. a. O., S. 150.

[41]) Lotheissen a. a. O., S. 145.

[42]) Mahrenholtz a. a. O., S. 160 ff.

Präsidenten Lamoignon untersagt, der in Gutzkow's „Urbild des Tartuffe“ den Goldoni'schen „Signor Pirlone“ vertritt. Dies erneute Verbot veranlasste Molière, zwei bewährte Mitglieder seiner Truppe, La Grange und La Thorillière, mit dem „Second Placet présenté au Roi“ in Ludwig's Lager vor Lille zu senden, ohne dass seine Bitte um Freigebung des Stückes von dem ihm übrigens gnädig gesinnten Monarchen erfüllt worden wäre. Molière musste sich damit begnügen, trotz eines erzbischöflichen Verbotes im März und im September 1668 das Stück dem „grand Condé“ privatim vorzuführen und durfte erst am 5. Februar des folgenden Jahres die öffentlichen Darstellungen desselben wieder aufnehmen. Durch viele rasch folgende Wiederholungen erntete er nun viel Beifall und einen bedeutenden Kassenerfolg.

Nach Goldoni's Darstellung (s. Il Moliere, Atto primo, Scena prima) hatte der König zunächst die Aufführung des Stückes gestattet, seine Erlaubnis aber unmittelbar vor Beginn der Vorstellung durch ein „Real decreto“ widerrufen. Eine eigene Lektüre des Lustspieles habe den Monarchen dann von der Ungefährlichkeit desselben überzeugt, und so sei dem Molière vor Beginn des flandrischen Feldzuges die Aufführung zum anderen Male erlaubt worden, freilich nur mündlich und nicht durch einen besonderen Erlass. Um einen solchen zu erwirken, habe Molière einen „geschickten Untergebenen“ in das Lager des Königs gesandt.[43]) Dieser Vertreter der Interessen seines Direktors kehrt in der 5. Szene des 1. Aktes zurück und bringt dem erfreuten Dichter das

„Real decreto,
Che revoca, ed annulla il sofferto divieto“.

An die Überreichung desselben schliesst sich dann bei Goldoni unmittelbar die Überlistung des Signor Pirlone und hinter den Kulissen die Aufführung des „Impostore“. Der abgesandte Bote wird im Personenverzeichnis des Lustspiels als „Valerio Comico, Ospite, ed Amico di Moliere“ aufgeführt; von ihm sagt Goldoni in den Memoiren[44]): „Le personnage de Valerio n'est autre chose que Baron, Comédien de la Troupe de Molière.“ Wie nun also unser Dichter statt der oben genannten La Grange

---

[43]) „Il Moliere,“ Atto primo, Scena prima, Molière:
„Il Re dappoi lo (sc. „l'Imp.“) lesse, e l'approvò egli stesso,
E di riporlo in Scena mi diè il Real permesso.
Fu mia sventura estrema, che in Fiandra indi sen gisse,
E la licenza in voce mi ha data, e non la scrisse.
Spedito ho immantinente un abile soggetto,
E a momenti la grazia in Regal foglio aspetto.“

[44]) Mém. II, S. 98.

und La Thorillière den Baron nach Lille reisen lässt, so ändert er auch in der weiteren Charakteristik und Stellung dieses Schauspielers zu Molière den wahren Sachverhalt beträchtlich. Michel Baron war nach Mahrenholtz[45]) ein „frühreifer Taugenichts", der sich als dreizehnjähriger Knabe an Molière's Truppe angeschlossen hatte, aber durch ungezogenes Betragen, Schuldenmachen und allerlei dumme Streiche sich der Liebe seines Wohlthäters durchaus unwürdig zeigte. Molière adoptierte den sehr talentvollen jungen Menschen; derselbe erlangte zwar später als Schauspieler bedeutenden Ruf, war aber ebenso eitel als undankbar und soll etwa seit dem Jahre 1771 mit Molière's Gattin Armande in „intimem Verhältnis gestanden" haben.[46]) Ein Teil der zweifelhaften Nachrichten in Grimarest's Biographie wird auf Baron's unzuverlässige Mitteilungen zurückgeführt.

Während also Michel Baron in Wirklichkeit als Vertreter jener unwürdigen Klasse von Schauspielern gelten kann, welche die niedrige gesellschaftliche Stellung des damaligen Schauspielerstandes nur zu sehr rechtfertigt, erscheint sein Repräsentant Valerio in Goldoni's Lustspiel als der wackere, redliche und aufopfernde Freund des Dichters, den Molière seinen „adorato Valerio" (1. Akt, 5. Szene), „saggio Valerio amato" (3. Akt, 1. Szene) nennt, gewissermassen als der gute Geist des Dichters, der ihn vor unbesonnenen Schritten warnt, seinen Unmut bannt und ihm die wesentlichsten Dienste leistet. Von klarem Verstande und scharfem Urteil verehrt er seinen Freund als trefflichen Künstler und Menschen, besitzt er ein volles Verständnis für den Wert und die Bedeutung der Molière'schen Schöpfungen[47]) und weiss die Interessen des Dichters ebenso energisch als würdig gegen die Anmassungen des unwissenden Conte Frezza zu verteidigen (3. Akt, 3. Szene). Wie es wesentlich seinen Bemühungen zu danken ist, dass die Aufführung des „Impostore" nicht durch den Starrsinn der Béjart vereitelt wird, haben wir schon oben erwähnt. So erinnert zwar der Goldoni'sche Valerio nur wenig an den historischen Baron, aber dafür ist er eine trefflich durchgeführte, sympathische Figur. Das Letztere gilt auch mit geringer Einschränkung von „Molière" selbst, dem Protagonista unseres Stückes.

Zunächst sei hervorgehoben, dass Goldoni trotz der offen-

---

[45]) Mahrenholtz S. 9.

[46]) Lotheissen S. 170, 223, 233.

[47]) s. den Monolog Valerio's in der 8. Szene des 3. Aktes; sowie den aus der 9. Szene des 4. Aktes:

„Moliere è un uomo saggio, Moliere è un uomo tale
Di cui la Francia non ha, non ebbe eguale . . ." u. a.

baren Einseitigkeit seiner Quellen und der Unzuverlässigkeit ihrer einzelnen Angaben sich als verständiger Kritiker und zugleich als wahrer Dichter insofern bewährt hat, als es ihm gelungen ist, in seinem Helden eine ebenso lebensvolle und interessante, wie historisch glaubwürdige Figur zu schaffen. Er charakterisiert ihn durch seine Worte und Handlungen ebenso glücklich, wie durch die Urteile, die er andere über ihn fällen lässt. Man erkennt hier die Wahlverwandtschaft des Molière'schen und des Goldoni'schen Genius, und auch die Ähnlichkeit mancher Charaktereigenschaften beider Dichter, bei vielen sonst ungleichen Zügen, tritt überraschend scharf hervor. Goldoni, ein ähnliche Ziele erstrebender Dramatiker, musste besonders dazu geeignet sein, die Gedanken und Empfindungen seines Meisters dichterisch zu reproduzieren, und so finden wir denn, dass Molière im Gespräch und in Monologen mancherlei äussert, was, wie sehr es hier seinem Charakter angemessen erscheint, doch ebensowohl von Goldoni, etwa in seinen Memoiren, über letzteren selbst und seine Ziele gesagt sein könnte.[48]) Der zu Schwermut neigende Sinn des Dichters, sein zuweilen heftig auflodernder Zorn wie sein innig tiefes Gefühl, die Klarheit und Schärfe seines Blickes wie die Sicherheit seines energischen, selbstbewussten Strebens, seine Gerechtigkeit und Bescheidenheit wie sein sittlicher Ernst sind in dem Goldoni'schen Charakterbilde gleich richtig angedeutet. Von seinen Genossen auch als Schauspieler verehrt und gepriesen, vom Könige geschätzt, von seinen Feinden gefürchtet, trägt doch auch er an dem schweren Loose genialer Menschen — sich einsam, unbefriedigt und unglücklich zu fühlen; und die trübe Stimmung, die ihn zuweilen überkommt, macht ihn für den Augenblick ungerecht. Ebenso wenig wie Valerio macht er sich irgendwelche Illusionen über den Wert des Urteiles der grossen Menge,[49]) ist aber doch Künstler genug, um für die Aufführung des Impostore alles aufzubieten; und als diese unter dem jubelnden Beifall des Publikums wirklich stattgefunden und Molière einen grossartigen Erfolg errungen hat, ist alles Leid vergessen. In vollen Zügen geniesst er nun seinen Triumph und das erhebende Bewusstsein seiner Grösse.

Dagegen fehlt es auch nicht an minder erfreulichen Zügen

---

[48]) s. den 1. Akt, 6. Szene und 2. Akt, 12. Szene.

[49]) 1. Akt, 6. Szene:

Mol.: „Del Pubblico m'affligge la facile inconstanza...
Val.: „Il Pubblico, il sapete, è un corpo grande assai.
Tutti i membri perfetti non ha, non avrà mai."

in diesem Charakterbilde. So scheint uns Molière's nicht ganz unzweideutiges Verhalten den beiden weiblichen Hauptpersonen des Stückes gegenüber weniger ein Vorzug des letzteren, als eine notwendige Konzession an die Überlieferung zu sein. Goldoni's Held benimmt sich in dieser Lage mindestens schwankend und zeigt eine Unentschlossenheit, die mit seinem energischen Handeln in der Tartüffe-Angelegenheit seltsam kontrastiert. Und dass Molière, der Dichter des Tartüffe, der feine Menschenkenner und unbarmherzige Richter aller Heuchelei, sich in der letzten Szene des Stückes dazu bewegen lässt, nicht allein die Reue und Besserungsgelübde des Signor Pirlone für aufrichtig zu halten, sondern auch seinerseits ihn wegen erlittener Unbill um Verzeihung zu bitten, ist ein mehr gewinnender als lebenswahrer und wahrscheinlicher Zug, der wohl einfach in dem Bedürfnisse, dem heiteren Lustspiele ein heiteres und allseitig befriedigendes Ende zu geben, seinen Grund hat.

Die Zeichnung der beiden weiblichen Hauptcharaktere in Goldoni's „Molière", zu deren kurzer Betrachtung wir uns nun wenden, wird schwerlich zu den Vorzügen desselben gerechnet werden dürfen. Dass dieselbe in der Hauptsache den historischen Verhältnissen entspricht, ist einzugestehen;[50]) eine andere Frage ist freilich, ob Goldoni einer dichterischen Behandlung von Molière's Verhältnis zu Madeleine, seiner langjährigen Geliebten, und zu Armande, seiner späteren Gattin, überhaupt fähig war. Er hätte dazu jedenfalls der poetischen Kraft seines Meisters bedurft, der allerdings in verschiedene seiner späteren Stücke, namentlich in den Misanthrope, seine jeweiligen Stimmungen und häuslichen Erfahrungen verflochten hat, in einer Darstellung freilich, die poetisch verklärt und umweht ist von dem Hauche frei schaffender Phantasie, so dass noch heute in dem auf Molière persönlich zu Beziehenden die Scheidung des Erdichteten von dem Thatsächlichen eine der schwierigsten Aufgaben der Molièrekritik bildet.[51]) Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass die Goldoni'sche Darstellung dieser Kämpfe höheren künstlerischen Wert nicht besitzt; sie bildet vielmehr den mindest erfreulichen Teil seines Lustspieles. Namentlich ist der Charakter der Béjart und ihr Verhalten zu Molière und zu Guerrina ebenso unpoetisch wie unerquicklich; und auch die Gestalt der letzteren, wie an-

[50]) s. Mahrenholtz, namentlich von S. 127 an; Lotheissen, Abschnitt 5.

[51]) Interessante, allerdings nicht durchaus unanfechtbare Bemerkungen hierüber s. in der Schrift Paul Lindau's: „Molière. Eine Ergänzung der Biographie des Dichters aus seinen Werken". Dissertation, gedruckt in Leipzig 1872.

mutige Seiten sie auch aufweise, ist nicht frei von bedauerlichen Mängeln. Die fortwährenden Eifersüchteleien der Älteren, ihr abstossend herrisches Benehmen gegen Guerrina, ihre brutale Redeweise muss den feinfühligen Leser ebenso befremden wie das unzarte Drängen der Jüngeren nach Schliessung der ersehnten Ehe, ein Mangel an weiblicher Zurückhaltung, der zu Guerrina's sonstigen guten Eigenschaften, ihrer naiven Bescheidenheit,[52]) ihrer scharfen Beobachtungsgabe, ihrem treffenden Witz und ihrer Aufrichtigkeit wenig passt. Dabei erscheint die schliessliche Versöhnung von Mutter und Tochter und die plötzliche Einwilligung der ersteren zu einer Ehe, die sie bisher mit allen Mitteln zu verhindern gesucht, mindestens unwahrscheinlich. — Ähnliche Mängel zeigt die Charakteristik der Foresta, die mit Dorine, „suivante de Mariane", in Molière's „Tartuffe" übrigens manchen Zug gemein hat. Es gilt so von den weiblichen Personen des „Molière" jenes Urteil, welches selbst der besonnene und für die Vorzüge der Dichtungen seines Landsmannes warm begeisterte Carrer[53]) über die weiblichen Gestalten in sämtlichen Lustspielen Goldoni's fällen zu müssen glaubt: „(Goldoni) in fatto di femmine mise in iscena la parte spregievole del loro sesso."

Höheren Wert dürfte dagegen die Charakteristik der beiden derb komischen Personen des Stückes, des „Cittadino Leandro" und des „Conte Frezza, Critico ignorante", beanspruchen. Über beide sagt Goldoni an der erwähnten Stelle seiner Memoiren:[54]) „Léandre est la copie de la Chapelle, ami de l'Auteur; et le Comte Lasca" (statt Frezza der uns vorliegenden Ausgaben von Goldoni's Lustspielen) „est un de ces Piémontois qui jugeoient les Pieces sans les avoir vues, et mettoient mal adroitement l'Auteur Vénitien en comparaison avec l'Auteur François; c'est à dire, l'écolier avec le maître." Über Charakter und Schicksale des historischen Chapelle sind wir zur Genüge unterrichtet.[55]) Er war der illegitime Sohn eines reichen Finanzbeamten, erhielt mit dem jungen Poquelin und anderen Schulfreunden von dem berühmten Gassendi philosophischen Unterricht[56]) und führte in nahem Verkehr mit Molière's Gesellschaft ein freies Künstler-

---

[52]) 3. Akt, 12. Szene, Guerrina:
„Com'è possibil mai, che sulla Scena i'piaccia?"

[53]) Luigi Carrer: „Saggi su la vita e su le opere di Carlo Goldoni", 3 Teile, Venezia 1824 ff.; im 3. Teile, S. 149.

[54]) Mém. II, S. 98.

[55]) s. Mahrenholtz S. 38, 125, 294; Lotheissen 32, 142, 185.

[56]) Il Moliere, Atto terzo, Sc. prima:
Mol.: . . . „Ambi siam stati scolari di Gassendo."

leben, in welchem es an Ausschreitungen und leichtfertigen Streichen nicht fehlte. Selbst mit dichterischer Produktion beschäftigt,[57]) genoss er das vollste Vertrauen Molière's, der ihm oft in Tagen des Leides sein Herz ausschüttete.[58]) Goldoni machte aus ihm wohl mit Rücksicht auf den minder gebildeten, an derbe Kost gewöhnten Teil seines Publikums einen Schwelger, der Molière's ideales Streben nicht versteht, nur für Wein und sinnlichen Lebensgenuss schwärmt und als Morgengetränk sich statt Milch

„una bottiglia del Reno, o di Borgogna"

erbittet. (1. Akt, 1. Sz.) Nicht wie der Conte Frezza allen Verständnisses für litterarische Dinge bar, zieht er doch dem Genusse eines Theaterstückes ein Gelage im Wirtshause vor; und während der berauschte Conte in der Loge des Zechgenossen die Aufführung des Impostore verschläft, erholt sich Leandro in frischer Luft, was ihn aber später nicht abhält, gleich dem Conte als „Sachverständiger" das Stück zu kritisieren.

Über diesen Conte Frezza lesen wir noch in den Memoiren a. a. O.: „Mes Comédiens et quelques-uns de la ville étoient instruits de l'allégorie du Comte Lasca; je les avois chargés de m'en donner des nouvelles; et je sus, quelques jours après, que la Piece avoit eu grand succès, que l'original de la critique avoit été reconnu, et qu'il avoit été d'assez bonne foi pour avouer qu'il l'avoit méritée". Obwohl Goldoni somit in dem unverschämten Gecken eine originale, dem Leben abgelauschte Gestalt geschaffen haben will, ist doch gerade diese bei aller Lebenswahrheit in leicht kenntlicher Weise den ergötzlichen Typen der Molière'schen Satire nachgebildet. Der Conte gehört zu jener Klasse ebenso unwissender wie anmassender Edelleute, deren abstossendes Wesen Molière in verschiedenen seiner Lustspiele mit unwiderstehlicher Komik und feiner Nüancierung gegeisselt hat. Als Vertreter der ganzen Gattung kann der Marquis in der „Critique de l'École des Femmes" gelten, und gerade mit ihm hat der Goldoni'sche Conte Frezza viele Züge gemein. Beide sind ebenso blasiert und dünkelhaft wie ungebildet und ohne alles Verständnis für wahre Kunst; und wie der Marquis, statt objektive, sachliche Kritik zu üben, am äusserlichen klebt und dem besonnenen Dorante als Grund für seine Geringschätzung der „École des Femmes" nur das berüchtigte „tarte à la crême"

---

[57]) Seine Werke erschienen in der Ausgabe: „Œuvres de Chapelle et de Bachaumont. Nouvelle édition par M. Tenant et de Lacour", Paris 1854.

[58]) s. besonders Lotheissen, S. 171.

anführt (Critique de l'É. d. F., 7. Szene), so weiss auch der Conte Frezza in ähnlicher Lage dem Valerio wenig mehr als die „torta di latte" entgegenzuhalten.[59]) Als einen neuen und treffenden Zug in diesem ergötzlichen Gemälde kann man es bezeichnen, dass der Conte Frezza es für unter seiner Würde hält, der Aufführung eines Stückes von Anfang bis zu Ende zu folgen und als Vertreter der „gente di buon naso" sich mit einer Szene begnügt.[60])

Endlich dürfen wir nicht unterlassen, auf den Charakter des Signor Pirlone noch einen Blick zu werfen. Goldoni benannte seinen Tartuffe wohl nach dem Scheinheiligen in Girolamo Gigli's Bearbeitung des Molière'schen Stückes, dessen Name Don Pilone als der eines frommen Heuchlers für die italienische Bühne typisch wurde. Nach den Memoiren soll „Pirlon" ein „hypocrite dans toute l'étendue du terme" sein,[61]) denn — fügt Goldoni hinzu — „les faux dévots avoient beaucoup perdu de leur ancien crédit en Italie". Diese Konzession an das grobe Effekte liebende Publikum muss uns schon bedenklich erscheinen, da eine etwaige Verschärfung des Tartuffe-Charakters auch für die damalige Zeit wohl von grösserer Bühnenwirksamkeit sein mochte, den künstlerischen Wert des Stückes aber schwerlich erhöhen dürfte. In der That ist ja anerkanntermassen die Charakteristik des Molière'schen „faux dévot" von nicht zu übertreffender Vollendung.[62]) Ihn zu überbieten durfte sich Goldoni keine Hoffnung machen, und so muss wohl auch sein Versuch dazu als gescheitert betrachtet werden. Denn der italienische Pirlone hält mit dem französischen Tartuffe mit Rücksicht auf überzeugende Konsequenz der Charakteristik den Vergleich nicht aus; er ist sogar von auffallenden Widersprüchen nicht frei und entbehrt durchaus der packenden Individualität der französischen Charakterfigur. Pirlone ist, wie aus Äusserungen des Molière und des Valerio klar hervorgeht,[63]) beiden als scheinheiliger

---

[59]) Il Moliere, Atto III, Scena VII:
Conte: „Può dir maggior sciocchezza, che dir 'Torta di latte'?
. . . Oibò: Torta di latte! . . .
. . . Una Torta di latte! Che sciocco! Che animale!"

[60]) ibid., Conte:
„Eh, che non son si pazzo a perdere una sera.
:
:
:
Non merta una Commedia che un Uom taccia tre ore."

[61]) Mém. II, S. 97.

[62]) s. z. B. Lotheissen, S. 259.

[63]) s. die Unterredung beider in der 1. Szene des 3. Aktes.

Intrigant bekannt und verhasst; mit seiner Heuchelei geht naturgemäss eine sich oft äussernde Feigheit Hand in Hand: da ihm nun die Mittel einer äusseren Machtstellung vollständig fehlen, dürfte er wohl kaum den Mut gefunden haben, sich direkt in die Höhle des Löwen zu begeben, in der ausgesprochenen Absicht, die bevorstehende Aufführung des Impostore unter allen Umständen zu verhindern (2. Akt, 1. Szene). Obwohl er anscheinend kein hervorragendes öffentliches Amt bekleidet und überhaupt über seinen Verhältnissen ein mystisches Dunkel schwebt,[64]) ist er doch dem gesamten Theaterpublikum von Paris in seinem wahren Wesen so bekannt, dass lauter Jubel das Haus durchhallt, als Molière in Pirlonens täuschend ähnlicher Maske den Tartuffe spielt.[65]) Am unglaublichsten aber und ein bedenklicher Mangel des ganzen Stückes ist Pirlonens plötzliche Reue am Schlusse, das ehrliche Bekenntnis seiner Schuld, sein aufrichtiger Entschluss sich zu bessern (5. Akt, 3. Szene). Nach allem vorhergegangenen konnte auch dies nichts anderes als eine neue Maske sein, wie denn die Béjart sich diesmal durch ihr

„In vano mi parla un Impostore“

(5. Akt, 5. Szene) als die wahre Kennerin menschlicher Verworfenheit bewährt. Dagegen fällt Pirlone hier ebenso sehr aus der Rolle, wie der feine Psycholog Molière, von dessen wenig glaubwürdiger Verzeihung schon oben die Rede gewesen ist. In dieser Beziehung dürfen wir unbedenklich Gutzkow's „Urbild des Tartuffe“ die Überlegenheit über Goldoni's Lustspiel einräumen, da bei jenem der Präsident Lamoignon nach seiner Entlarvung nicht seine Pläne, sondern nur die Mittel zur Durchführung derselben ändern will.[66])

---

[64]) Akt 2, Szene 1 nennt er sich der Foresta als ein „Mercante ricco d'onor, di fede, e ricco di contante“.

[65]) 4. Akt, 1. Szene:

Lesbino: „Il Popol dalle spoglie, dagli atti del Padrone,
Non esitò in Tartuffo a ravvisar Pirlone;
Ei l'immitava in Scena, e caricava in guisa,
Che univan gli Uditori lo sdegno colle risa.
E furonvi di quelli, che ad alta voce han detto:
Tartuffo scellerato, Pirlone maledetto.“

In Wahrheit hat bekanntlich bei den Aufführungen des Stückes Molière die Rolle des Orgon gespielt, während Tartuffe von Du Croisy dargestellt wurde (s. Mahrenholtz S. 166).

[66]) „Das Urbild des Tartuffe“, fünfter Aufzug, letzte Szene:

Lamoignon (allein): „. . . Auf der Bühne hab' ich halb und halb gewonnen — für's Leben hab' ich ganz verloren! Aber wartet, wartet! Verjagen kann man uns wie die Wölfe, aber wie die Füchse kommen wir wieder . . .“ u. s. w.

Der „Moliere“ gewährt noch insofern ein besonderes Interesse, als Goldoni denselben, seiner sonstigen Praxis zuwider, in einem konsequent durchgeführten Versmasse geschrieben hat. Die Memoiren belehren uns, dass der Dichter hier den „auteur François“ so viel als möglich nachahmen wollte und unter den ihm zur Verfügung stehenden Metren die s. g. Martellianischen Verse[67]) als die passendsten wählte, da dieselben mit dem dramatischen Versmasse der Franzosen, den Alexandrinern, die meiste Ähnlichkeit besitzen.[68]) Goldoni selbst scheint durch den bedeutenden Erfolg, welchen gerade auch die gebundene Form seines Stückes bei der ersten Aufführung fand, überrascht worden zu sein und spricht sich über den ästhetischen Wert dieses Metrums nichts weniger als günstig aus.[69]) Allerdings ist ja dasselbe vor ihm wie später nur in selteneren Fällen von dramatischen Dichtern benutzt worden.[70]) Indessen scheint uns doch, wenn einem Ausländer über solche den innersten Nerv der Sprache berührende Punkte ein bescheidenes Urteil gestattet ist, Goldoni's tadelnde Äusserung nicht ganz berechtigt zu sein. Die überraschende Verwandtschaft des martellianischen Verses mit dem Alexandriner[71]) macht es uns vielmehr wahrscheinlich, dass von der ästhetischen Bedeutung des italienischen Martellianers annähernd dasselbe gilt wie von derjenigen des französischen Alexandriners, welcher letztere bekanntlich die Unterschätzung durchaus nicht verdient, die ihm von manchen deutschen Beurteilern unter Verkennung des französischen Sprachgeistes bei

---

[67]) Paarweise gereimte Verse von 14 Silben, „eigentlich nichts anderes als eine Zusammenstellung zweier siebensilbiger Verse“, mit der Cäsur nach der ersten der beiden symmetrischen Vershälften.

[68]) s. Mém. II, S. 98.

[69]) Goldoni a. a. O.: „Les vers 'martelliani' étoient oubliés; la monotonie de la césure, et la rime trop fréquente, et toujours accouplée, avoient déjà dégoûté les oreilles des Italiens, du vivant même de leur Auteur . . . Mais l'effet démentit la prévention, mes vers firent autant de plaisir que la Piece.“

[70]) In dieser Beziehung widersprechen sich freilich die Urteile der Kenner durchaus; denn während Fernow („Italienische Sprachlehre für Deutsche“, 2. Auflage, Tübingen 1815, S. 750) behauptet, der Erfinder Pierjacopo Martelli habe „mit seiner neuen Versart weder grossen Beifall noch Nachahmer gefunden“, erklärt Ant. Scoppa („Les vrais principes de la versification etc.“, Paris 1811, 1. Band, S. 300): „Ce nouveau genre de versification plut aux Italiens, et trouva beaucoup d'imitateurs.“

[71]) s. die überzeugende Darstellung bei Scoppa a. a. O., S. 301 ff., der geradezu behauptet (§ 319): „Il est donc complètement prouvé que le vers alexandrin français, et l'alexandrin ou Martelliano italien, sont parfaitement les mêmes.“

einseitigem Vergleich mit seiner minderwertigen deutschen Form zu Teil geworden ist (s. u. a. das massgebende Urteil des Übersetzers Grafen Baudissin bei Lotheissen a. a. O., S. 397).

Molière's „Avare" und Goldoni's Stücke ähnlichen Inhaltes.

Goldoni sagt in der Vorrede zu seinem „Tutore": „Nelle Commedie non ho avuto la sola mira di porre il vizio in ridiculo, e di punirlo, ma lo scopo mio principalissimo è stato, e sarà sempre mai di mettere la virtù in prospetto, esaltarla, premiarla, innamorare gli spettatori di essa, e darle poscia maggior risalto col confronto de i vizj e delle loro pessime conseguenze". Wir ersehen aus dieser Stelle (der wir viele andere ähnlichen Inhaltes anreihen könnten), dass Goldoni als strenger Moralist das „corregere i vizj" für eine der wesentlichsten Aufgaben des Lustspieldichters hielt — eine Anschauung, die er mit seinem französischen Meister teilte.[72]) Es ist deshalb nur natürlich, dass er sich die Darstellung eines Lasters von der Bedeutung und Bühnenwirksamkeit des Geizes schwerlich entgehen lassen konnte; und wenn Molière in seinem „Avare" ein Charakterlustspiel von unvergänglichem Werte geschaffen hat, so besitzen wir auch von Goldoni eine kleine Zahl von Komödien ähnlichen Inhaltes, zu deren kurzer Betrachtung wir nun übergehen.

Vier Stücke sind es besonders, die wir aus der übergrossen Zahl der Goldoni'schen Werke zu unserem Zwecke heranziehen wollen: einmal der im Jahre 1750 gedichtete „Vero Amico", welcher in dem Ottavio eine augenscheinlich nach Molière's Harpagon kopierte Figur enthält; und ferner drei schon durch den Titel als hierher gehörig bezeichnete Lustspiele, nämlich der „Avaro", der „Avaro Geloso" und der „Avaro Fastidioso".

Der anscheinend im Jahre 1761[73]) entstandene „Avaro" ist ein einaktiges Lustspiel in Prosa, für welches der Verfasser, wie besonnen und zurückhaltend er auch über den sonstigen Wert des Stückes urteile, ein Verdienst doch insofern beanspruchen möchte, als er dem oft dargestellten Charakter neue Seiten abgewonnen zu haben glaubt.[74]) Wir bedauern, ihm

[72]) s. u. a. die „Préface du Tartuffe": „Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes . . ."; das „Premier placet présenté au Roi": „Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant . . ."

[73]) Genaue Zeitbestimmungen sind bei vielen von Goldoni's Stücken kaum möglich, da der Memoirenschreiber mit auffallender Sorglosigkeit meist nur ganz gelegentlich eine Jahreszahl anführt.

[74]) Mém. II, S. 355 ff.

hierin nicht beistimmen zu können. Denn wie sehr Goldoni auch Recht haben mag mit der Bemerkung, dass ein gut durchgearbeitetes einaktiges Lustspiel ebenso viel Begabung wie liebevollen Fleiss voraussetze und denselben Kunstgesetzen unterliege wie ein behaglich ausgesponnenes, breit angelegtes, fünfaktiges Stück:[75]) so müssen wir ihm doch bezüglich der im „Avaro" dargestellten Idee das Verdienst selbständiger Erfindung absprechen. Der Inhalt dieses Stückes besteht, kurz zusammengefasst, darin, dass ein reicher Geizhals (Don Ambrogio) sich der in seinem Hause wohnenden, ihm lästigen Wittwe (Donna Eugenia) seines verstorbenen Sohnes gern entledigen möchte, aber durch ihre zweite Verheiratung die in seinen Händen befindliche Mitgift derselben zu verlieren fürchtet. Aus diesem Dilemma glaubt er sich zu befreien, indem er die Hand der Schwiegertochter demjenigen ihrer drei Freier (Conte Filiberto dell' Isola, Cavaliere Costanzo degli Alberi, Don Ferdinando) anbietet, welcher auf die Rückzahlung dieser Summe verzichtet: der schlaueste von ihnen (il Cavaliere Costanzo) erreicht sein Ziel durch den Vorschlag, der Alte solle bis an sein Ende im Genuss der streitigen Summe (die freilich nach seiner Angabe durch das verschwenderische Leben des jungen Paares längst aufgezehrt sei) bleiben und die Schwiegertochter testamentarisch zur Universalerbin einsetzen. Es ist leicht einzusehen, dass Goldoni höchstens die Lösung des Knotens durch den klugen Vorschlag des Cavaliere als sein geistiges Eigentum beanspruchen dürfte. Denn der Angelpunkt des Ganzen, die von Don Ambrogio zur Bedingung gemachte Verzichtleistung auf die Mitgift, findet sich, wie in Stücken aus früherer Zeit, so auch bei Molière in dem „Avare" verwertet; mit dem unwesentlichen Unterschiede, dass in letzterem Harpagon eigenmächtig die Hand seiner Tochter Élise an Anselme, den „gentilhomme qui est noble, doux, sage et fort accommodé" verleihen will, da dieser auf den Empfang einer Mitgift grossmütig verzichtet.[76]) Bekanntlich bildet diese Episode mit dem hartnäckigen „sans dot!" des Geizigen eines der gelungensten Momente in der Charakteristik der Molière'schen Figur. Unseres Erachtens heisst aber sich auf diesen einen, schon verwerteten Zug stützen nicht, eine „nouvelle espèce d'avare"[77]) schaffen; und was bei Molière als ein mehr beiläufiger Umstand erscheint und erst im Vereine mit vielen anderen

---

[75]) s. sein Vorwort „L'autore a chi legge" in der Ausgabe Napoli 1767.

[76]) L'Avare, Acte I, Scènes 6 und 7.

[77]) s. Mém. II, S. 356.

treffenden Zügen den voll abgerundeten Charakter gibt, verliert bedeutend an Wert, wenn es zur Hauptsache des Ganzen gemacht wird, das dadurch mehr als billig das Gepräge eines dramatisierten Geldgeschäftes erhält. Eine wirklich lebenswahre und in höherem Sinne dramatische Figur scheint uns Goldoni's Don Ambrogio überhaupt nicht zu sein, obschon er in manchen Zügen noch eine gewisse Verwandtschaft mit dem unsterblichen Harpagon zeigt, so in der charakteristischen Angabe, dass er zwar selbst kein Geld verleihen, aber die Entlehnung von einer dritten Person vermitteln könne[78]) — eine Äusserung, welche an das ergötzliche Misslingen des geplanten Wuchergeschäftes zwischen Harpagon und seinem Sohne Cléante erinnert (l'Avare, 2. Akt, 1. bis 3. Szene). Ein bei Molière fehlender Zug im Charakter des Geizigen ist die stellenweis angedeutete gemütliche Ironie des Don Ambrogio, die sich namentlich in der zweiten Szene des Stückes äussert, wo Ambrogio dem „Don Ferdinando, giovane mantovano", nach Hause zu reisen rät, da man den jugendlichen „Herrn Doktor" dort gewiss mit offenen Armen aufnehmen werde.[79])

Prüfen wir schliesslich noch kurz die moralische Tendenz des kleinen Stückes, an das wir freilich keine zu hohen Anforderungen stellen dürfen, so fällt ein unseres Erachtens nicht unwesentlicher Mangel desselben sogleich in die Augen. Wie erwähnt, hielt Goldoni die Blosstellung und Bestrafung des Lasters für eine der Hauptaufgaben des Lustspieldichters. Diesem von ihm selbst aufgestellten Kunstgesetze dürfte er in seinem „Avaro" nicht genügt haben. Denn wie abstossend er auch den Charakter des Geizigen darstelle, und wie bekannt die eigentlichen Motive desselben allen Personen des Stückes auch sein mögen: schliesslich ist es doch gerade Don Ambrogio, der seinen Willen durchsetzt, und dessen Wünsche am Schlusse in der denkbar befriedigendsten Weise erfüllt werden. Denn das Nachsehen hat nicht, wie bei Molière, der Geizige selber, der dort doch mindestens auf die geplante Ehe mit Mariane verzichten muss, sondern die beiden anderen Freier, deren Hoffnungen durch den Entschluss der Eugenia, dem Cavaliere ihre Hand zu reichen, vernichtet werden. Don Ambrogio dagegen kann nicht anders

[78]) L'Avaro, Sc. VIII, Don Ambrogio: „Jo non ne ho, ma se si trattasse di far piacere ad un galant' uomo, ho qualche Amico, da cui con un' honesta ricognizione potrei compromettermi di qualche centinajo di scudi."

[79]) Don Ambrogio: „Stupisco, che non abbiate desiderio di andare alla vostra Patria a farvi dire il Signor Dottore. Vostra Madre non vedrà l'ora di abbracciare il suo Figliuolo Dottore."

als völlig befriedigt aus dem Konflikte hervorgehen und wird durch die Lösung des Knotens wesentlich in seinem schmutzigen Geize bestärkt. So könnte man den Ausgang des „Avaro" geradezu einen unmoralischen nennen, um so mehr, als der Conte Filiberto, eigentlich die einzige sympathische Figur, wehrlos den Hohn des triumphierenden Ambrogio über sich ergehen lassen muss.[80])

Eine selbst kürzere Betrachtung des zu Paris um das Jahr 1772 gedichteten und ohne jeden Erfolg zu Fontainebleau vor der französ. Hofgesellschaft dargestellten „Avaro Fastuoso" dürfen wir uns ersparen, da das offenbar aller Bühnenwirksamkeit ermangelnde Stück mit Molière's „Avare" inhaltlich nichts gemein hat, wie es denn auch von den meisten Beurteilern als ein minder wertvolles Produkt der komischen Muse unseres Dichters bezeichnet worden ist. An dieser Thatsache vermag auch ein sonst so glaubwürdiger und besonnener Kritiker wie Luigi Carrer[81]) nichts zu ändern, der mit vielem Scharfsinn zu beweisen sucht, dass Goldoni's Komödie den Vergleich mit der des Molière sehr wohl aushalte.

Ein ähnliches Bühnenschicksal hat der im Jahre 1752 gedichtete „Avaro Geloso" erlitten, dessen Titelheld Pantalone nach den Angaben Goldoni's in den Memoiren[82]) und in der Vorrede zur Ausgabe des Stückes von ihm nach der Natur gezeichnet wurde. Der Dichter erzählt mit einer gewissen Resignation, dass das Stück bei seiner Darstellung bei weitem nicht den Beifall

---

[80]) Beiläufig sei erwähnt, dass der Schluss der in den Memoiren gegebenen inhaltlichen Skizze des „Avaro" von dem des Stückes selbst nicht unwesentlich abweicht. Goldoni sagt dort (tome II, cap. XLV): „L'Avare y consent (i. e. in den Vorschlag des Cavaliere), à condition que le prétendu se charge de le nourrir. L'amant trouve la proposition ridicule; mais il est amoureux! il craint de perdre l'occasion d'épouser sa maîtresse. Il craint l'homme sordide, qui menace d'une procédure. Il consent à tout, et le mariage se fait". Goldoni verwechselt hier den Schluss des „Avaro" mit einer Stelle in seinem „Vero Amico" (3. Akt, 14. Szene), wo allerdings der geschilderte Geizige dem Protagonista eine ähnliche Zumutung stellt — ein Beweis, dass der greise Dichter in seinen Memoiren die Inhaltsangaben niederschrieb, ohne sich durch genaueres Einsehen der gedruckten Stücke von der Richtigkeit seiner Erinnerungen überzeugt zu haben. Vor einer kritiklosen Benutzung dieser Auszüge warnte mit Recht schon der Verfasser der „Nachträge zu Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Künste", (2. Band, 1. Stück, Seite 60[k]) Leipzig 1793, mit den Worten: „Es verdient überhaupt bemerkt zu werden, dass die Auszüge, welche Goldoni von seinen Stücken gibt, oft ungetreu und eine neue Schöpfung seiner Einbildungskraft sind".

[81]) Carrer a. a. O., 3. Teil, S. 122 ff.

[82]) Mém. II, cap. XVII.

fand, den sein Schöpfer wohl erwartet haben mochte, und gibt als Grund für das Misslingen die ungenügende Leistung des Schauspielers an, der mit der Verkörperung der Titelrolle betraut war. Indessen scheint uns doch die vornehmste Ursache in den inneren Mängeln des „Avaro geloso" zu liegen. Goldoni selbst verkannte nicht, dass der von ihm vorgeführte, zwischen Eifersucht und Geiz schwankende Egoist wenigstens in seiner Zeichnung ein „carattere troppo odioso" ist; er dürfte auch eingesehen haben, dass die Intrigue, die sich hier wesentlich um die Annahme oder Zurückweisung verschiedener, der ehrbaren Gemahlin Pantalonens von einem verschmähten Liebhaber gebotenen Geschenke dreht, schwerlich Stoff genug bietet für ein dreiaktiges Lustspiel; und wir können nach der ganz unmotivierten und wenig glaubwürdigen Heilung Pantalonens von seinen beiden Lastern am Ende des Stückes uns nur seiner Gattin Euffemia anschliessen, wenn sie über diese unvermutete, gründliche Besserung sagt: „Questo suo cambiamento sollecito, e quasi instantaneo è cosa strana, è cosa, che non sarebbe forse creduta, se altrui si narrasse, e si rappresentasse sopra una scena." Dabei wird uns auch ihre beschönigende Äusserung: „ma niente è impossibile alla providenza del Cielo; e molte cose accadano portentose nell'ordine istesso della Natura" mit dem geringen Werte des Goldoni'schen Lustspieles nicht aussöhnen können. Der „Avaro geloso" hält mit Molières „Avare" in keiner Weise den Vergleich aus; er scheint auch im einzelnen ohne jede Anlehnung an diesen gedichtet zu sein und beweist nur, wie gerechtfertigt die Äusserung mancher Kunstrichter ist, Goldoni habe sich durch sein Streben nach Individualisierung der auftretenden Personen und Herstellung komischer Verwickelungen zur Vernachlässigung der harmonischen Komposition und durchdachten Anlage seiner Schöpfungen verleiten lassen.[83])

Ein höheres Interesse als die genannten drei Komödien bietet der „Vero Amico", ein im Jahre 1750 gedichtetes dreiaktiges Lustspiel, von dem Goldoni in den Memoiren[84]) sagt: „Cette Piece est une de mes favorites, et j'eus le plaisir de voir le Public d'accord avec moi." Dieses Urteil wiederholt er in der Vorrede zu der Ausgabe des Werkes und verteidigt das letztere und sich selbst gegen den von gewisser Seite geäusserten Tadel, sein Protagonista sei ein zu ideal gehaltener Charak-

[83]) s. u. a. die schon genannten „Nachträge zu Sulzer's allgemeiner Theorie u. s. w.", S. 60 und 70.

[84]) Mém. II, cap. X.

ter.[85]) Indem somit der „Vero Amico“ als eines der besseren Lustspiele Goldoni's zu einer ästhetischen Würdigung besonders einladet, verdient er zugleich insofern unsere Beachtung, als die darin auftretende, schon oben erwähnte Figur des Ottavio unverkennbar im Hinblick auf Molière's Harpagon geschaffen ist. Der Inhalt des Stückes ist verhältnismässig einfach, die Komposition übersichtlich und klar. Rosaura, die Tochter des geizigen Ottavio, ist mit dem jungen Lelio verlobt, dessen vertrauter Freund Florindo, der Held des Lustspieles, längere Zeit die Gastfreundschaft Lelio's und damit auch den Umgang der Rosaura genossen hat und, von Liebe zur Braut seines Freundes ergriffen, als Ehrenmann die Stadt Bologna unverzüglich verlassen will. Ein Abschiedsbrief, den er an die in ihrer Liebe zu Lelio schwankend gewordene Rosaura richtet, wird von Beatrice, der ihn mit ungestümen Liebeswerbungen verfolgenden Schwester des Lelio, aufgefangen und irrig auf sie statt auf Rosaura bezogen, weshalb Florindo, um sein Geheimnis nicht zu verraten, dem Drängen der Beatrice nachgibt und ihr die Ehe verspricht. Nachdem aber Ottavio erklärt hat, er werde seiner Tochter Rosaura keine Mitgift geben können, verzichtet der unbemittelte Lelio auf die Hand der ersteren, und nun glaubt Florindo, ohne Verletzung der Freundespflicht seine wahren Wünsche äussern zu dürfen. Ottavio veranlasst ihn zu einem schriftlichen Verzicht auf jede etwaige Mitgift und macht ihn dann zum Verlobten seiner Tochter. Ein von seinem Bedienten Trappola entdeckter, von ihm bisher vor aller Augen sorgfältig verborgener Geldkasten führt indess eine Wendung herbei. Ottavio stirbt (!) durch den Ärger und die Aufregung über den versuchten Raub; damit wird Rosaura zur reichen Erbin, und Florindo, will er anders seinen Namen als den eines wahren Freundes bewähren, muss seine Liebe zu Rosaura der Freundespflicht hintansetzen und für immer auf die Erfüllung seines höchsten Wunsches verzichten. Er begnügt sich mit der Hand der Beatrice und verabschiedet sich von dem glücklichen Paare mit den Worten: „Vado via senza una porzione del cuore, e in luogo di essa ho sostituito una marca d'onore, la quale farà conoscere al Mondo i doveri del vero Amico“.

Unverkennbar wollte Goldoni in diesem Stücke ein dramatisches Gedicht höherer Gattung bieten, die dichterische Ver-

[85]) „Posso dire soltanto (la Commedia) essere stata fortunatissima nell'incontro suo, e criticata soltanto, perchè pareva a taluni eroica troppo, e sorprendente la forza dell'amicizia nel Vero Amico. Ma, mi perdonino questi tali, pare, che ad essi troppo sia la Virtù forestiera, se di essa poco conoscono i veri pregj . . . etc.“

herrlichung edler Männlichkeit und Selbstverläugnung — gewiss ein sehr poetisches Motiv, bei dessen Darstellung er alle niedrig komischen Effekte ausschloss, die er sonst durch possenhafte Figuren und dialektisch gefärbte Sprache zu erzielen pflegte. Wie sympathisch uns aber auch die Zeichnung des Florindo berühren, wie natürlich und lebhaft der Dialog, wie spannend und überraschend manche Wendung sein möge: ein vollendetes Lustspiel von tadelloser Anlage und Durchführung ist auch der „Vero Amico", nicht, und gerade er kann zur Erhärtung der bedauerlichen Thatsache dienen, dass Goldoni bei ausserordentlicher Begabung und vielleicht in Folge seiner nahezu einzigen dichterischen Fruchtbarkeit durch die mangelnde Konzentrationsfähigkeit die Höhe der Meisterschaft nicht erreicht hat. Eine eingehende Zergliederung der unseres Erachtens leicht kenntlichen Mängel des „Vero Amico" würde uns zu weit führen. Wir begnügen uns mit dem Hinweis auf die auch hier flache und farblose Charakteristik der beiden weiblichen Figuren, sowie auf den Mangel einer wirklich innigen, tieferen Neigung bei den in Frage kommenden Personen, durch welchen den Liebesverhältnissen alle Idealität genommen wird, weshalb die vorübergehende Neigung Florindo's zu der unsympathisch genug gezeichneten Beatrice (s. den 3. Akt, 12. Szene, und den Schluss) minder unwahrscheinlich ist. Der Hauptfehler der Komposition dürfte aber auch hier in der Lösung des Konfliktes durch den plötzlichen Tod des Ottavio liegen. Während andere Dichter zuweilen durch die ganz unmotivierte Einführung einer höheren, entscheidenden Persönlichkeit den Knoten zerhauen, anstatt die Lösung desselben planvoll vorzubereiten,[86]) begeht Goldoni hier denselben Fehler, indem er den lästigen Ottavio auf allerdings naturgemässe, aber ebenso unerwartete Weise plötzlich aus dem Wege räumt und damit einen Effekt von unfreiwilliger Komik erzielt.

Dieser Ottavio ist zwar nicht verliebt, wie Molière's Harpagon, und damit fehlt seiner Zeichnung ein sehr wesentliches Moment; dafür aber ist er in vielen anderen Zügen eine nur zu sehr ins Groteske gezogene Nachbildung der französischen Charakterfigur. Während Harpagon seine „chère cassette" im Garten vergräbt, besitzt Ottavio zwei „scrigni", von denen der eine das Silbergeld enthält und, durch drei Schlösser geschützt, in die Wand eingemauert ist,[87]) indessen er den anderen, mit kostbarem Golde gefüllten, in seinem nur von ihm betretenen Schlaf-

[86]) Bekanntlich ist selbst Molière's Tartuffe von diesem Mangel nicht frei.

[87]) „Il vero Amico", 1. Akt, 9. Szene.

gemach unter dem Bett sorglich vor neugierigen Blicken hütet. Wie Harpagon überzeugt sich auch Ottavio durch häufige Besuche von dem unversehrten Zustande seiner Schätze; wie dieser beteuert er wiederholt seine Armut,[88]) verlästert die „gefrässigen, unnützen" Dienstboten,[89]) fürchtet von nächtlichen Dieben beraubt und ermordet zu werden,[90]) klagt über den unnützen Verbrauch von Kerzen[91]) und ist selbst in der grössten Aufregung noch besonnen genug, „der Ersparnis halber" eine solche auszulöschen.[92]) Der ergötzliche Monolog Harpagon's nach Verlust seines Schatzes klingt in den Worten an, mit welchen Ottavio in seinem Gemach den Geldkasten anredet.[93]) Andere Züge, die wir bei Molière nicht finden, erinnern durch ihre grössere Drastik an das geradezu verächtliche Bild reicher Geizhälse, wie deren die Weltlitteratur zu jeder Zeit aufzuweisen hat;[94]); so möchte Ottavio den Betrag der seiner Dienerin Colombina von anderer Seite gereichten Trinkgelder ihr von dem gleichwohl ein Jahr lang nicht bezahlten Lohne abziehen[95]) und schreibt den Kontrakt, durch welchen Florindo auf die Zahlung einer Mitgift verzichtet, auf ein vom Boden aufgehobenes Stückchen Papier.[96]) Noch vor seinem von Rosaura mit lakonischer Kürze gemeldeten Tode[97]) zeigt sich Ottavio so sehr von seiner niedrigen Leidenschaft beherrscht,[98]) dass der Leser die jugendlichen Personen des

---

[88]) 2. Akt, 14. Szene.

[89]) 2. Akt, 11. Szene.

[90]) 1. Akt, 9. Szene, Ottavio: „Se mi credono ricco, m'insidieranno la vita, non sarò sicuro in casa. La notte i ladri mi apriranno le porte"; vgl. dazu „l'Avare" 1. Akt, 5. Szene, Harpagon: „De pareils discours, et les dépenses que vous faites, seront cause que de ces jours on me viendra chez moi couper la gorge, dans la pensée que je suis tout cousu de pistoles".

[91]) Il V. A. 3. Akt, 14. Szene, Ottavio: „I lumi si consumano inutilmente."

[92]) 3. Akt, 18. Szene: „nel partire (Ottavio) spegne una candela"; ebenso die szenische Bemerkung im „Avare" 5. Akt, 5. Szene: Harpagon voyant deux chandelles allumées en souffle une".

[93]) Vgl. die beiden Monologe, l'Avare IV, 7 und Il Vero Amico III, 1.

[94]) Einzelne derselben s. bei Klapp: „L'avare ancien et moderne tel qu'il a été peint dans la littérature", Programm des Gymnasiums zu Parchim, 1877.

[95]) s. „Il Vero Amico" 2. Akt, 12. Szene.

[96]) s. ebenda 3. Akt, 15. Szene.

[97]) s. ebenda 3. Akt, 24. Szene.

[98]) s. ebenda 3. Akt, 23. Szene, Lelio: „E arrivato l'avaro, e a forza ha strascinato lo Scrigno nella sua camera; fra la rabbia, e la disperazione è caduto due volte. Aveva la schiuma alla bocca; finalmente si è gettato in terra, ha abbracciato lo Scrigno . . ."

Stückes wegen seines Scheidens nur beglückwünschen kann und mit einem Gefühle der Erleichterung von der karrikierten Kopie zu dem immerhin noch menschlichen, von den Strahlen genialen Humors beleuchteten Originale Molière's zurückkehrt.

„La Finta Ammalata" und „l'Amour Médecin".

Von den Gebrechen seiner Zeit hat bekanntlich Molière keines mit grösserer Schärfe und unerbittlicherer Strenge gegeisselt als die durch und durch korrumpierte Heilkunde und ihre Vertreter. Mit einer satirischen Kraft, der wir in Frankreich nur die des Rabelais an die Seite zu stellen wüssten, verfolgte er die Ärzte und ihre unglaublich entartete „Wissenschaft" vom Beginn seiner dramatischen Laufbahn an; und gerade sein Schwanengesang, der „Malade imaginaire", erscheint uns in dieser Beziehung als die glänzendste Offenbarung seines genialen Humors. Mitten in seiner Zeit stehend und für sie kämpfend, bewährt sich der treffliche Dichter auch hier als ein Charakter von unerschütterlichem Mute, dessen tragisches Ende zugleich mit Wehmut und Bewunderung erfüllt. Auch in dieser Beziehung hält der „italienische Molière" den Vergleich mit ihm nicht aus. Goldoni offenbart sich in Leben und Schrift als ein mehr leidender als thätiger Charakter, dessen Friedfertigkeit und bescheidene Zurückhaltung, dem Gewaltsamen abhold, allen Konflikten scheu aus dem Wege zu gehen sucht, so weit sich dies mit seiner allerdings voll anzuerkennenden persönlichen Ehrenhaftigkeit vereinen lässt. Deshalb ist auch seine Satire im allgemeinen weit weniger scharf und unerbittlich als die seines Meisters; und während dieser in ungestümem Angriff die schwindelhafte Heilkunde bei jeder Gelegenheit blossstellt, begnügt sich der massvollere Goldoni mit minder verletzendem Spott.

Soviel uns bekannt, hat der für jede Anregung empfängliche Dichter den dankbaren Stoff nur in einem Lustspiel, der im Jahre 1750 gedichteten „Finta Ammalata", verwertet, und auch hier mit aller Reserve, welche er dem mächtigen Ziele seiner Satire gegenüber für nötig hielt. Dabei ist allerdings nicht zu vergessen, dass im 18. Jahrhundert die Heilkunde seit der Zeit Molière's gewiss fortgeschritten war, wie denn Goldoni weder als blühender Mann noch als jugendfrischer Greis in demselben Masse wie der leidende Molière die Nichtigkeit der ärztlichen Kunst seiner Zeit an sich selber erprobt haben wird. Er äussert sich in den Memoiren an drei Stellen über die Ärzte und ihre Wissenschaft, und überall mit einer Anerkennung ihrer

guten Seiten und Eigenschaften, die bei dem mehr nur negierenden französischen Dichter — mit oder ohne Berechtigung — fast durchaus fehlt.[99]) Der so vorsichtige und bescheidene Goldoni kann denn auch in der Vorrede zu der Ausgabe der „Finta ammalata" den Tadel nicht unterdrücken: „La Satira di Molier contro i Medici è sanguinosa; li mette in ridicolo, per dir vero, con troppa caricatura, e formando di tutti un fascio: fra cinque Medici, che mette in iscena (in seinem Amour médecin) non ve n'è uno, che ami la verità, ed operi con dottrina".

In eben diesem Vorwort deutet Goldoni auch an, dass er seine „Finta ammalata" dem genannten Stücke Molière's nachgebildet habe.[100]) Wo er aber von demselben abweicht, thut er es meist nicht zum Vorteil seiner eigenen Schöpfung, und so dürfte seine Nachahmung nur als eine schwache, etwas modifizierte Kopie des „Amour médecin" anzusehen sein, welcher letztere freilich auch bekanntlich keineswegs zu den besseren Produkten Molière's gerechnet zu werden pflegt. Der französische Dichter wusste selbst am besten, dass sein auf hohen Befehl flüchtig hingeworfenes Stück eine strengere Kritik nicht vertrug;[101]) aber er bot doch in dem kurz zusammengedrängten Werkchen eine Reihe komischer Auftritte voll Abwechselung und Leben, und die eingelegten Balletszenen mochten bei der Aufführung vor dem französischen Hofe vortrefflich zu dem possenhaften Charakter des Ganzen passen. Für Goldoni's breiter angelegte Komödie erscheint dagegen die Handlung zu dürftig, und so sah dieser sich veranlasst, den komischen, an sich ja recht ergötzlichen Personen einen Spielraum zu gewähren, dessen

---

[99]) s. Mém. I, S. 226 ff. den Bericht von dem gelehrten und verdienstvollen „Charlatan" Bonafede Vitali, dessen glücklicher Thätigkeit die von einer Epidemie bedrohte Stadt Verona zu grossem Danke verpflichtet ward; Mém. II, S. 79 ff. die Bemerkungen zur „Finta ammalata"; endlich Mém. III, cap. 27 die Anerkennung des tüchtigen Pariser Arztes Guilbert de Préval. Warme Anerkennung zollt Molière der Medizin als Wissenschaft in der folgenden Stelle aus der „Préface du Tartuffe": „La médecine est un art profitable, et chacun la révère comme une des plus excellentes choses que nous ayons"; freilich setzt er auch hier hinzu: „et cependant il y a eu des temps où elle s'est rendue odieuse, et souvent on en a fait un art d'empoisonner les hommes".

[100]) „Molier, celeberrimo Autor Francese, nella piccola Commedia sua, intitolala 'l'Amour Medicin' ha toccato quell'argomento, su cui la presente Commedia mia è lavorata; se non che la Lucinda è per amore ammalata, e la mia Rosaura finge per amore di esserlo; quella ama un giovane, che per averla si finge Medico, questa ama un Medico che senza saperlo l'ha innamorata".

[101]) s. die Vorbemerkung „Au lecteur" zu dem „Amour médecin".

Breite ihrer Bedeutung nicht angemessen ist.[102]) Ein grösseres Bedenken haben wir gegen die Änderung der dramatischen Verwickelung. In dem „Amour médecin" arbeitet der von Lisette, der Dienerin Lucindens, inspirierte Clitandre mit seiner Geliebten nach demselben Ziele, und die endliche Vereinigung beider erscheint von Beginn an als planmässig vorbereitet.[103]) Nicht so in der „Finta ammalata". Hier ist die Neigung der sich krank stellenden Rosaura zu dem Doktor Onesti zunächst das sorglich gehütete Geheimnis der letzteren, und Onesti ist so weit davon entfernt, diese Liebe zu erwidern, dass er vielmehr die Absicht kundgibt, bei einer blossen Vermutung derselben Rosaura künftig zu meiden.[104]) Wie unwahrscheinlich es aber auch sein möge, dass der treffliche Arzt und Menschenkenner die Verliebtheit des Mädchens zwar bemerkt, nicht aber zugleich sich selbst als das leicht kenntliche Ziel derselben,[105]) so ist doch die Lösung des Knotens noch viel auffallender. Denn unser Held beteuert zwar, die Hand der reichen Erbin nicht annehmen zu wollen, um nicht in den Verdacht eigennütziger Spekulation zu kommen;[106]) aber bald besinnt er sich eines besseren, und ohne irgend welche Beweise einer Neigung zu Rosaura zu geben, erklärt er sich mit der Heirat einverstanden, falls ihm die Ehrenhaftigkeit seines bisherigen Verhaltens vom Vater der Braut zugestanden wird.[107]) In diesem ebenso prosaischen wie unmotivierten Abschluss, durch welchen sich der sonst trefflich gezeichnete, wackere Arzt als ein recht nüchterner, materiell gesinnter Alltagsmensch entpuppt, sehen wir wiederum den mehrfach angedeuteten Kardinalfehler der Goldoni'schen Technik. Und wie an früherer Stelle müssen wir auch hier den oft ausgesprochenen Tadel der weiblichen

---

[102]) Wir meinen besonders die Figur des tauben, im Zeitungslesen aufgehenden Agapito — als vorübergehende Episode gewiss vortrefflich, aber durch sein wiederholtes aufdringliches Erscheinen ebenso lästig wie der blutdürstige Chirurg Tarquinio.

[103]) Mahrenholtzens Bemerkung (a. a. O., S. 197): „Molière macht den Liebhaber selbst auch zum Helden der Intrigue, während diese bei Lope (in dem „Acero de Madrid") einem raffinierten Bedienten überlassen ist", erscheint uns in sofern nicht ganz berechtigt, als auch bei Molière der Anteil der Dienerin an der Intrigue mindestens ebenso bedeutend ist wie der des Cléante, indem letzterer nur dasjenige ausführt, was Lisette vor und mit ihm geplant hat (s. l'Amour médecin I, 4 und III, 3).

[104]) La F. A. Akt 2, Szene 10, il Dottor Onesti solo: „Non credo mai, ch'ella sia innamorata di me. Si ciò potesse suppormi, lascerei subito di visitarla".

[105]) s. den eben genannten Monolog.

[106]) s. ebenda.

[107]) s. den 3. Akt, 17. Szene.

Charaktere unseres Dichters als berechtigt anerkennen. Rosaura, „das gefühlvolle Mädchen“,[108]) vereinigt eine wenig anmutende schlaue Berechnung[109]) mit einem Grade von Sinnlichkeit, dessen naives Geständnis dem Geschmacke unserer Zeit nicht ganz angemessen erscheint.[110]) Ihre Dienerin Colombina, sonst der schlauen Lisette in Molière's „Amour médecin“ nicht unähnlich, gefällt sich in unfeinen, wohl auch zu Goldoni's Zeit einem grossen Teile des Publikums recht willkommenen Wendungen,[111]) während Rosaura's Freundin Beatrice im Grunde eine ganz überflüssige Figur ist und ihre Existenz anscheinend lediglich dem Herkommen verdankt, nach welchem auch bei Goldoni jede Rosaura ihre Beatrice haben musste.

Die Charakteristik der drei Vertreter des ärztlichen Standes erscheint uns dagegen gerade durch die massvolle Satire, mit der ihre Schwächen gegeisselt werden, verdienstlich. Der Dottore Anselmi degli Onesti steht als gebildeter und besonnener Arzt dem Charlatan Onofrio Buonatesta und dem kriechenden Ignoranten Merlino Malfatti in einem Verhältnis gegenüber, welches der Zeit Goldoni's wohl entsprechen mochte. Dass der Dichter auch seinem Helden jene lächerliche Vorliebe für gelehrt klingende Fremdwörter gab, ist ein erfreulicher Beweis von Kühnheit. Eine nähere Anlehnung in der Zeichnung dieser Personen an diejenige der grotesken Heilkünstler in Molière's „Amour médecin“ ist kaum anzunehmen, obschon Goldoni sich einzelner Züge, wie der Erwähnung des erkrankten und durch ärztliche Behandlung nur kränker gewordenen „garzone di stalla“[112]) mit Glück bedient hat. Ebenso erscheint uns eine Benutzung von Stücken Molière's ähnlicher Tendenz, wie des „Médecin malgré lui“ und des „Malade imaginaire“, ausgeschlossen.

---

[108]) A. W. v. Schlegel a. a. O., S. 364: „Seine (Goldoni's) Beatrice und Rosaura sind immer das muntere und das gefühlvolle Mädchen, und auf andere Unterscheidungen lässt er sich nicht ein.“

[109]) Man empfängt den Eindruck, dass sie sich geradezu dem Onesti aufdrängt. Um von ihm behandelt zu werden, stellt sie sich krank und zum Essen unfähig, speist nur im Verborgenen und sagt (2. Akt, 5. Szene): „Oh vien gente, presto, presto, nascondiamo il resto del pane, non voglio, che mi vedano mangiare.“

[110]) 2. Akt, 8. Szene, Pantalone: „. . . Se ti sarà sana, te mariderò“. Ros.: „Adesso parmi di essere risanata“. Dabei ist bis jetzt von Onesti als dem zukünftigen Gatten noch nicht die Rede gewesen.

[111]) ibid. Colombina: („Oh il Medico non la guarirà mai, fino che suo Padre sarà presente alla cura!“)

[112]) s. La F. amm. I, 2 und II, 2; dazu das Gespräch zwischen Lisette und M. Tomès im Am. méd. II, 2.

Schluss.

Den bisher betrachteten Stücken Goldoni's hätten wir noch eine Darstellung der Beziehungen seines „Don Giovanni Tenorio, o sia il Dissoluto“ zu Molière's „Festin de Pierre“ folgen zu lassen, wenn diese Aufgabe nicht bereits von Mahrenholtz in erschöpfender Weise gelöst wäre. Der ausgezeichnete Molièrist widmet in seiner Abhandlung: „Molière's Don Juan nach historischen Gesichtspunkten erläutert“ auch der Goldoni'schen Bearbeitung der Don Juan-Sage eine eingehende Betrachtung[113]) und kommt, gestützt auf sorgfältige Berücksichtigung aller früheren Versionen dieses Stoffes, zu dem für unseren Dichter wenig rühmlichen Resultate, dass sein „Don Giovanni“ ohne jeden poetischen Wert, zugleich aber auch ohne irgend welche deutliche Anlehnung an Molière's „Festin de Pierre“ ist. Mahrenholtz hält über Goldoni, der übrigens selbst von dem geringen Werte dieses Jugendwerkes überzeugt war und dasselbe anfänglich überhaupt nicht dem Drucke übergeben wollte,[114]) ein strenges aber im wesentlichen kaum anfechtbares Gericht und sagt über die Bedeutung des von unserem Dichter selbständig Geschaffenen: „Was Goldoni an eigenen Erfindungen leistet, ist nur eine Verflachung und Entstellung der ursprünglichen Don Juan-Überlieferung“. Wir müssen die Berechtigung dieses allerdings schroffen Urteils dahingestellt sein lassen und verzichten darauf, den Ausführungen unseres Gewährsmannes über ähnliche Bearbeitungen von Villiers, Dorimond, Rosimond und Tirso de Molina ins Einzelne zu folgen. Im allgemeinen können wir uns auch dem anschliessen, was Mahrenholtz über Goldoni's „Donna di testa debole“ als eine etwaige Nachahmung einer Molière'schen Figur bemerkt.[115]) Er sagt hier sehr treffend: „Eine Figur, wie die Violante, eben jene „donna di testa debole“, die in ganz richtigem Kalkül die Gelehrsamkeit für einen Deckmantel des Geistesmangels und der geringen Schönheit erachtet, aber leider in die ungeschickten Hände ihres albernen, pedantisch dressierten Neffen Pirolamo[116]) fällt, gibt es im ganzen Molière nicht. Einzelne Züge der Violante: ihre Versmacherei,

---

[113]) s. den Schluss dieses Aufsatze im 3. Hefte des Molière-Museums, herausgegeben von Dr. H. Schweitzer, Wiesbaden 1881, Seite 75 ff.

[114]) Mém. II, cap. 39.

[115]) s. Mahrenholtz a. a. O., S. 336.

[116]) In der von uns benutzten Ausgabe (Neapel 1757) lautet der Name Pirolino.

ihr Idealismus, der sich über den vermeintlichen Verlust eines Prozesses mit dem Theorem tröstet, dass Tugend besser sei als Reichtum, ihr peinliches Ceremoniell, das ihr den Spott der falschen Freunde einträgt, erinnern an Philaminte, die Comtesse d'Escarbagnas und andere Geschöpfe der Molière'schen Komik; auch ist D. Fausto's Verhältnis zur Violante demjenigen des realistischen Clitandre zu Armande und Bélise ähnlich, aber im übrigen wird man die Goldoni'sche Komödie für eine durchaus selbständige Schöpfung erklären müssen." Wir können hinzufügen, zugleich für eine der minder gelungenen Goldoni's, der auch hier bescheiden genug ist, die Mangelhaftigkeit derselben bereitwillig einzugestehen.[117]) Eine nähere Betrachtung würde vielleicht in noch höherem Masse als die bisherigen Vergleiche die Überlegenheit des Molière'schen Genius über das Talent seines italienischen Bewunderers ergeben. Denn während bekanntlich die „Femmes savantes" unter den eigentlichen Lustspielen Molière's unstreitig einen Ehrenplatz einnehmen, weist die „Vedova infatuata" alle oft berührten Mängel der Goldoni'schen Technik auf und entbehrt ebenso wohl der planvollen Anlage und Lösung, wie ihr die Sicherheit und Klarheit der Molière'schen Charakterzeichnung abgeht.[118]) Hiervon dürfte vielleicht nur der Signor Pirolino auszunehmen sein, der seinem Charakter als dem eines aufgeblasenen Dummkopfs wenigstens treu bleibt und noch in der letzten Szene hiervon eine sehr ergötzliche Probe liefert.

Überblicken wir endlich noch die bisher nicht erwähnten Lustspiele unseres Dichters in ihrer Gesamtheit, so dürfte sich kaum eines darunter finden, das zu dem Theater Molière's in einem gleichen Verhältnisse der Entlehnung stünde, wie manche der bisher betrachteten Stücke. Eine gewisse Ähnlichkeit mancher Motive, eine mehr oder minder deutlich sichtbare Bezugnahme auf einzelne Charaktere und Situationen Molière's ist dagegen in einigen anderen Lustspielen Goldoni's allerdings zu konstatieren, wenn dieselben als thatsächliche Nachahmung auch nicht genauer bewiesen werden könnten. Wir erinnern beispielsweise an den Inhalt der im Jahre 1761 gedichteten „Pupilla", eines nur für den Druck bestimmten kurzen Lustspiels in 5 Akten, in versi sdruccioli,[119]) das nahezu denselben Stoff behandelt wie

---

[117]) Mém. II, S. 140.

[118]) Die treue Anhänglichkeit des sympathisch gezeichneten Don Fausto an die körperlich und geistig gleich reizlose, mit vielen Untugenden behaftete Donna Violante ist in hohem Grade unwahrscheinlich.

[119]) s. Mém. II, S. 357.

Molière's „École des Femmes“;[120]) sowie an den „Poeta Fanatico“, dessen Protagonista mit manchen episodisch auftretenden Dichterlingen der Molière'schen Muse eine gewisse Familienähnlichkeit hat. Indessen kann man unseres Erachtens bei einer derartigen vergleichenden Betrachtung mit der Annahme einer wirklichen Nachahmung nicht vorsichtig genug sein. Wie sich der menschliche Gattungscharakter in seinen Grundzügen Jahrhunderte hindurch gleich bleibt, so bleiben auch die Lächerlichkeiten und sittlichen Gebrechen der Menschen im ganzen stetig dieselben; und es ist deshalb trotz der freiesten Eigenthätigkeit eines Lustspieldichters eine Ähnlichkeit seiner Werke mit Produkten aus früherer Zeit sehr wohl möglich. Dies ist umsomehr bei Goldoni zu berücksichtigen, als gerade er eine Anlehnung an Schöpfungen der Vergangenheit leicht entbehren konnte, da die Gabe der freien Erfindung und selbständigen Charakteristik zu den erfreulichsten Eigenschaften dieses reich begabten Talentes gehört. Neben dem Zwange der äusseren Verhältnisse hat ihn ja namentlich auch die stetig frisch quellende schöpferische Ader und der ungestüme Drang nach Neuem verhindert, seinen Werken diejenige Reife und künstlerische Vollendung zu sichern, kraft deren sein Vorbild Molière zu allen Zeiten als unübertrefflicher Meister gelten wird.

---

[120]) Indem Goldoni hier die Catterina zur leiblichen Tochter ihres Pflegevaters macht und letzteren sein eigenes Kind mit Liebesanträgen verfolgen lässt, raubt er dem Stücke den wahren Lustspielton und gibt auch den genannten Personen, in bei ihm selten konsequenter und trefflicher Charakteristik, ein ernsteres Gepräge. Die Zeichnung der übrigen Figuren und die glückliche Lösung des Ganzen erinnert dagegen wieder mehr an die eigentliche Komödie, wenn auch dem als eine einfache „Studie“ zu bezeichnenden Stücke die eigentliche dramatische Wirkung fehlt.

VITA.

Heinrich Albrecht Lüder, geboren zu Dresden am 30. Oktober 1859, empfing seinen ersten Unterricht auf den Privat-Lehranstalten von Budich und Dr. Krause in Dresden-Neustadt, sowie von Dr. Pietzsch zu Blasewitz bei Dresden, worauf er Ostern 1875 in die Unter-Sekunda der Annen-Realschule I. Ordnung zu Dresden-Altstadt aufgenommen wurde. Er verliess diese Anstalt Ostern 1879 mit dem Zeugnis der Reife, um sich in Leipzig dem Studium der Pädagogik und der neueren Sprachen zu widmen. Die Zeit von Oktober 1880 bis Juli 1881 brachte er auf der Universität Genf zu, wohin er sich zum Zwecke praktischer Erlernung des Neufranzösischen gewendet hatte, und nahm im Oktober 1881 auf der Leipziger Hochschule die vorgenannten Studien wieder auf. Während der verflossenen Zeit hat er die Vorlesungen namentlich der Herren Biedermann, Ebert, Heinze, Hildebrand, Lange, Masius, Seydel, Trautmann, Wülcker, Wundt und Zarncke, sowie der Herren Édouard Humbert, Marc-Monnier und Eugène Ritter besucht und fühlt sich allen Genannten für vielseitige Anregung und reiche Förderung zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

Druck von Erdmann Raabe in Oppeln.